Dott. GIULIO CAROTTI
Professore di Storia dell'Arte nella R. Accademia di Belle Arti in Milano
e libero docente nella R. Università di Roma

LE OPERE
DI
LEONARDO, BRAMANTE
E
RAFFAELLO

CON 188 ILLUSTRAZIONI

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
1905

STAB. TIPOGRAFICO MARINO BELLINZAGHI
MILANO, CORSO PORTA NUOVA, 26

A Sua Eccellenza
il Marchese Emilio Visconti Venosta,
Presidente onorario
della R. Accademia di Belle Arti
in Milano,

l'antico suo segretario
con perenne riconoscenza
dedica.

PREFAZIONE

Alcuni decennii prima che il quindicesimo secolo volgesse al suo termine, l'arte italiana aveva compiuto il suo gran periodo di elaborazione e di svolgimento: la scuola fiorentina e le altre dell'Italia centrale e superiore avevano conquistato partitamente la completa potenza e padronanza della creazione e della esecuzione in tutti i rami dell'arte; nello stesso tempo la civiltà, la cultura, le scienze e la letteratura nazionale stavano pure per toccare il loro apogeo.

Com'era accaduto mille anni prima, i tempi erano maturi per un nuovo splendore dell'arte; allora, era la civiltà greca che aveva manifestato il suo maraviglioso apogeo mercè le creazioni di Fidia, di Ittino, di Callicrate e di pochi altri sommi: ora, la stessa sorte felice toccava all'Italia, non mancava più che l'apparizione di quei grandi genii i quali personificassero la potenza ed il fulgore di quella nuova grande fase di civiltà mondiale. Questi genii finalmente apparvero e furono: Leonardo, Bramante, Raffaello, Michelangelo, Giorgione, Tiziano ed il Correggio.

In questo volume comincio a trattare delle opere dei tre primi, mi studio cioè di delineare la fisonomia artistica di Leonardo, di Bramante e di Raffaello in base alle loro creazioni. In altre parole, il mio lavoro tende a sodisfare chi desidera sapere: quali siano almeno le poche opere che gli studiosi sono concordi nel ritenere veramente certe del sommo Leonardo, al quale molte se ne

attribuiscono ma quasi altrettante si rifiutano; quali siano gli edifici e le pitture in cui si possa riconoscere il genio di quel grande maestro Bramante, il cui nome impera sempre eppure sembra quasi un mito; ed anche a sodisfare chi desidera rivedere le più belle creazioni di Raffaello secondo l'ordine in cui apparvero, ossia nell'ordine della parabola artistica di quel genio divino.

Il progresso degli studi scientifici si è pur esteso a quello della storia dell'arte ed oggi intorno alle opere più belle non v'ha più alcuno che si contenti di ridondanti descrizioni e di entusiastici superlativi: si preferisce sentire quali ne siano le caratteristiche ed i pregi, quanta parte vi abbiano le opere dei predecessori e dei contemporanei e quale sia la parte personale del loro autore.

Ne segue che all'amatore d'arte ed a chi vuol acquistare anche poche ed elementari cognizioni sulle opere artistiche più importanti, di maggior pregio ed interesse, conviene porgere indicazioni e descrizioni succinte ma oggettive, corredate di osservazioni critiche semplici e della maggior chiarezza possibile; e convien pure presentare accanto le riproduzioni delle opere stesse, offrendo così subito il mezzo di addivenire ad una immediata contemplazione ragionata, di rendersi cioè subito ragione delle bellezze intrinseche di quelle opere e di controllare l'asserto dello scrittore.

Questi non si sarà perciò contentato di uno studio teorico, non si sarà neppure limitato ad osservare attentamente le creazioni artistiche colla scorta delle pubblicazioni dei maestri della storia e della critica dell'arte: ma, edotto degli insegnamenti tratti dalle medesime, avrà cercato di penetrare nello spirito di quelle creazioni e nella loro esecuzione.

In base a questo metodo, anch'io — potendo oramai dire di aver sempre dedicato alla storia ed alla critica dell'arte tutto me stesso, tutte le mie forze, tutta la mia vita solitaria — chieggo mi sia concesso di aggiungere nel mio lavoro una parte dei miei risultati di tanti anni di studi, il che d'altra parte sembrami un

dovere. Dopo di aver fatto tesoro degli insegnamenti lasciati dai maestri della storia dell'arte e della critica, debbo esporre quel poco che, appunto in base a quegli insegnamenti stessi, credo alla mia volta di poter aggiungere.

Così per Leonardo ho la fortuna di poter portare qualche nuovo schiarimento nella questione della Madonna della Grotta, *cioè espongo le considerazioni positive che m'inducono a riconoscere alla mia volta che, pur essendo la* Madonna della Grotta *del Museo del Louvre indubbiamente opera di Leonardo, anche quella della Galleria di Londra è creazione sua poichè, oltre la composizione con varianti dello stesso maestro, vi sono alcune parti anch'esse indubbiamente della mano di lui ed anzi vi è il frammento più intatto che del suo pennello ci rimanga e forse il più bello. Ancora a proposito di Leonardo, ho la contentezza di poter additare il ritratto ch'egli aveva fatto di Cecilia Gallerani e che credevasi distrutto o smarrito; mentre d'altro lato dimostro che non sono sue nè la dama del Museo del Louvre, detta* la belle ferronnière, *nè la testa in disegno della Pinacoteca di Brera, e neppure il celebre busto in cera del Museo di Lille, opera che va ritardata alla fine del seicento od al principio del settecento.*

Nel capitolo dedicato a Bramante, espongo la probabile formazione del suo stile, mi provo ad indicare la serie di quei soli edifici che, dopo lungo e meditato esame, parmi si possan ritenere di sua invenzione; ed alla limitatissima serie delle sue pitture ho la fortuna di aggiungere quattro grandiose figure di angioli di imponente larghezza di stile e sin qui passate inavvertite.

Finalmente, nel capitolo su Raffaello, procuro di dare la dimostrazione e la spiegazione del progressivo svolgimento e del graduale maturarsi della maniera e dello stile che gli concessero di creare così incantevoli e sempre maggiori capolavori. Intanto, ritornando sulla questone del libro dei disegni *dell'Accademia di Venezia, dimostro con osservazioni anche semplicemente materiali, che bisogna davvero restituirlo a Raffaello ragazzo, che, allo*

stato delle nostre cognizioni, lui solo ci appare l'autore possibile di quei disegni e schizzi quasi infantili, ma alcuni dei quali hanno già tanta fragranza di grazia e di gentilezza d'animo. E, passando poi nella stanza della segnatura, addito le pitture che, per ragioni di stile, si debbon ritenere le prime da lui eseguitevi e per saggio, cioè quelle che immediatamente avevano destato l'entusiasmo di Giulio II.

Durante la correzione delle bozze e la stampa del presente volume, mi sono accorto di alcuni errori sfuggitimi e di alcune lacune che richiedevano aggiunte; inoltre, nel frattempo, qualche nuova pubblicazione apparsa mi consigliava pure qualche parola di più. Di tutte queste poche aggiunte prego di voler prendere visione nell'appendice.

Milano, 12 Novembre 1904.

D.r GIULIO CAROTTI.

LEONARDO DA VINCI

1452-1519

LEONARDO DA VINCI

PERIODO GIOVANILE

I grandi artisti non sono mai stati soltanto eminenti architetti, o scultori, o pittori, bensì anche uomini di genio e talora di facoltà universali; non solo coltivarono parecchi rami dell' arte, ma ebbero pur sempre vasta cultura, mente alta e profondo sentire. Però, qual genio più universale di Leonardo, quale mente più straordinaria della sua e quale idealità più sublime? Egli coltivò ad un tempo le scienze naturali, fisiche e matematiche, l'ingegneria, le lettere, la musica e le arti belle; e tra queste specialmente la pittura e la scultura.



Schizzo di testa giovanile. Frammento di un disegno. — (Raccolta di Windsor).

Nelle opere di pittura o di scultura degli artisti maggiori che risplendettero intorno all' anno cinquecento, di Raffaello, di Michelangelo, di Tiziano, del Correggio, per non ricordarne che i più celebri, noi troviamo ancora a sbalzi traccia dello stile e della tecnica di più scuole delle quali essi furono ad un tempo la sintesi complessiva e l'apogeo, e la troviamo persino ancora in alcune delle

creazioni della loro età matura. In Leonardo ciò non avviene. Nella sua giovinezza, naturalmente, egli si assimilò tutta la tecnica e persino lo stile della scuola fiorentina di pittura e di scultura giunta allora al suo pieno svolgimento; seguì particolarmente il maestro suo il Verrocchio e si avvicinò pur molto alla maniera dei Pollaiuolo e del Botticelli: l'a-



Testa di Cristo condotto al calvario. — (Venezia, Accademia).

nalogia collo stile del Verrocchio dapprincipio fu tale che per certe opere avviene di rimaner dubbiosi se sian sue o del maestro; ma poi, una volta in pieno possesso del mezzo meccanico di esecuzione, partendo dal punto al quale l'aveva condotto il Verrocchio, mutò progressivamente, non solo lo spirito e indi lo stile, ma persino radicalmente anche la tecnica. Tutto compreso di ammirazione per le bellezze della natura, studiò e ritrasse questa con amore sin-

cero ed entusiasta, e con profondo rispetto. Giammai egli si trattenne a far suo pro dello stile delle opere pur bellissime di molti artisti suoi contemporanei in Firenze ed in Roma; avrà osservato le sculture classiche ma non si è mai fermato a studiarle, copiandole, e neppure a tracciarne impressioni; tutt'al più un paio di schizzi in disegno rivelano l'impressione di un busto e di un bassorilievo antichi; e dire che pur tanti ne aveva veduti in Firenze nelle raccolte Medicee e pur tanti ne vide più tardi in Roma! Parrebbe che egli non si sia preoccupato affatto delle creazioni dell'arte classica, nè di quelle dei suoi contemporanei; c'è la natura che è così bella e sublime — si sarà detto — che appena rimane tempo e attività che bastino per ammirarla, accarezzarla collo sguardo, e per tentare di riprodurne alcuni aspetti. Nell'animo suo sorgevano tanti sogni or graziosi, or geniali, or sublimi! e come manifestarli meglio che colle bellezze della natura? (1)

Così studiando dal vero tutto ciò che nella natura lo colpiva (il bello, lo strano, il ridicolo; la figura umana, il paesaggio, i fiorellini, il filo d'erba), egli venne conquistando un mezzo meccanico meraviglioso non più di scuola, nè di sintesi della maniera di più scuole, ma unico, universale e particolare, tutto suo ed originale, che progressivamente gli consentì di esprimere ciò che la sua mente pensava e fantasticava, tutto ciò che il suo animo sentiva e sognava.

Egli è dunque un artista diverso. Negli altri grandi, nelle opere loro, in fondo, oltre al pensatore ed al poeta, si manifesta pur anche il tecnico; in lui, nei suoi dipinti, nei suoi disegni, è tale la espressione intellettuale ed ideale che, nonostante la tecnica maravigliosa, ciò che vi colpisce e rapisce, è il pensiero ed il sentimento dello

(1) Ciò non toglie che in Leonardo l'influenza dell'arte classica sia penetrata per via indiretta (e certo in grado meno intenso che nei suoi contemporanei) coll'insegnamento dello stile fiorentino di quel tempo impartitogli dal Verrocchio. Ma, come ho detto, di Leonardo non avrei presente che due disegni i quali lontanamente conservino un riflesso dell'arte classica: una testa virile a Torino e le danzatrici di Venezia.

scienziato, del filosofo e del poeta, il quale, invece di esprimersi colla scrittura o colla parola, si vale del linguaggio delle arti figurative e con queste manifesta il trionfo del sapere e del sentimento umano nel momento dell'apogeo della meravigliosa civiltà italiana del Rinascimento.



Schizzo per l'Adorazione dei pastori. — (Venezia, Accademia).

L'attività artistica di Leonardo, il quale era nato nel 1452, in Vinci presso Empoli, si svolge in tre periodi:

il periodo giovanile o fiorentino, trascorso in gran parte nello studio del Verrocchio e che si chiude coll'anno 1482, quando delibera di abbandonare Firenze per Milano;

il periodo lombardo che corre dall'anno 1483, in cui lo troviamo a Milano alla corte di Lodovico il Moro, al 1499, quando, al

sopravvenire della catastrofe del duca, al pari di Bramante, di Luca Pacioli ed altri, si allontana;

ed il periodo della vita randagia in Italia: a Mantova, a Venezia, a Firenze, nelle Marche, ripetutamente a Milano ed a Firenze, a Pavia, a Bologna, a Roma e finalmente in Francia, ove ridottosi nel 1516, ospite di Francesco I, passò tre anni di vita solitaria con



Studio per l'Adorazione dei pastori. — (Parigi, Louvre).

pochi allievi e fidati, e vi cessò di vivere, di 67 anni, nel 1519, un anno prima che morisse Raffaello.

Giovinetto ancora, Leonardo fu dal padre allogato in Firenze presso Andrea del Verrocchio. Nello studio di quell'artista eminente ed universale altresì nel possesso dei mezzi tecnici, in quella bottega ove accorrevano artisti fiorentini e di altre regioni (così il Perugino dall'Umbria), Leonardo imparò il disegno, la pittura e la scultura; seguì passo, passo, la creazione del celebre gruppo di Gesù e San Tommaso ed

i primi studi e lavori per la celebre statua equestre del Colleoni; assistette pure alla fusione di sculture in bronzo, ed a lavori di cesello e di oreficeria.



Studi di bambini e gatti. — (Londra, British Museum).

Dal manoscritto di un anonimo fiorentino, vissuto nella prima metà del secolo XVI, e quindi contemporaneo di Leonardo, veniamo a sapere che questi *stette da giovane col magnifico Lorenzo dei Medici,*

che dandoli provvisione per sè il faceva lavorare nel giardino di piazza San Marco.

Questo giardino era un Museo ed una scuola di belle arti, Museo



Studi di bambini e gatti. — (Londra, British Museum).

cioè di sculture antiche raccoltevi dai Medici e scuola poichè Lorenzo de' Medici ne aveva affidato la direzione a Bertoldo, antico allievo di Donatello, coll'incarico di guidare, di insegnare ai giovani artisti che

vi venivano a studiare. E siccome pare che qui si studiasse e lavorasse principalmente di scultura, è lecito ritenere che Leonardo vi si occupasse principalmente come scultore, e Lorenzo il Magnifico rimanendone soddisfatto, gli accordò quei compensi o donativi che assegnava a chi studiava e produceva meglio degli altri (1).

Nel 1472 era già inscritto nel libro dei pittori; tuttavia non si allontanò dal maestro, presso il quale trovavasi ancora nel 1476.



Angelo di Leonardo nel Battesimo di Gesù del Verrocchio. — (Firenze, Accademia).

Di questo periodo della giovinezza (periodo durante il quale un artista è sempre così fecondo), nonostante le ricordanze del Vasari e le testimonianze degli stessi suoi manoscritti, oggi non possediamo o per lo meno non conosciamo che ben poche opere.

Il celebre *angiolo* nella tavola del *Battesimo di Cristo* del Verrocchio, nell'Accademia di Firenze, risplende come un brillante, in

(1) Nino Smiraglia Scognamiglio nella recensione del primo volume della nuova edizione delle *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci* di Gustavo Uzielli. Veggasi *Arch. St. dell'arte* 1896, pag. 461 e seguenti.



L'Annunziazione — (Parigi, Louvre).
(*Fot. Giraudon*).

mezzo a quella pittura scientifica ma cruda e giallastra, tanta ne è la poesia incantevole, l'idealità, la disinvoltura dell'atteggiamento, la morbidezza della carnagione e la naturale vaghezza del colorito.



Ritratto di Ginevra Benci (?) — Vienna, Galleria Lichtenstein.
(Fot. Hanfstaengl).

L'Annunziazione del Museo del Louvre, è una tavoletta piccina, in cui egli già manifesta tutto il candore dell'animo suo e la genialità del pensiero, e di già avvolge in una grande armonia le figure ed il fondo di paesaggio.

Il ritratto di giovane donzella della Galleria Lichtenstein a Vienna, ci presenta una fanciulla di lineamenti punto belli, nè ideali, la quale si distacca sopra un cespuglio di ginepri, che alla lor volta si frastagliano sopra il fondo di cielo e di graziosissimo paesaggio con colli ed alberelli rispecchiati nelle onde cristalline di un piccolo lago. Da tempo questo ritratto era già stato timidamente attribuito a Leo-



Paesaggio colla data 1473. — (Firenze, Uffizi).

nardo dal Waagen, il quale però aveva soggiunto che per lo meno poteva essere ascritto ad uno degli allievi suoi. Ma poi, nel 1887 e ancora nel 1903, il Dott. Bode Direttore della Galleria di Berlino, facendone un ripetuto studio analitico, è venuto alla conclusione che lo stile e la maniera sono del Vinci e che potrebbe darsi sia questo il suo ritratto di Ginevra de' Benci, ricordato dal Vasari (1).

(1) È innegabile che a prima impressione subito si pronuncia il nome di Leonardo e così mi accadde nel 1883, quando per la prima volta, a Vienna, mi ero trovato

Un disegno di paesaggio ci presenta lo stesso senso di spontanea naturalezza del fondo di paese del ritratto ora ricordato; è quello che si conserva nella raccolta degli Uffizi e reca la scritta di pugno di Leonardo

dì di sca Maria della neve
a di 2 d'Aghosto 1473.

Per trovare un altro disegno datato, dobbiamo scendere al 1478; si conserva pure alla Galleria degli Uffizi e vi vediamo parecchi profili di teste e schizzi di macchine (?).

Lo schizzo di un'*Adorazione dei Magi*, che vediamo nel disegno a penna dell'antica raccolta Galichon ed ora nel Museo del Louvre, ci dà una piacevole ed animata composizione. La Madonna, una graziosa ed ingenua fanciulla, tiene sulle ginocchia il Bambino al quale si avvicinano tutti in giro i pastori: questi inginocchiati, quelli inchinantisi, tutti con fervore ed animazione. Dietro alla capanna, un fondo fantastico ci presenta rovine di un edificio, grandi scale e tutto un brulichìo di gente. Trattandosi di uno studio, le figure dei pastori sono ancora quasi tutte nude, per precisare le forme. I disegni preparatori relativi a questo schizzo, oppure ad altro schizzo per una adorazione dei pastori, sono parecchi, alcuni si trovano nella raccolta dell'Accademia di Venezia (v. pag. 6 e 7).

inaspettatamente dinanzi a questo ritratto. Ma perchè allo stesso tempo un dubbio mi assalì e mi assale ancora e così accade a parecchi studiosi? Perchè la figura stacca sul fondo non morbidamente ma con taglio reciso e più ancora perchè il tipo della fanciulla è brutto, il suo sguardo privo di vita, perchè in quel viso non si sente la poesia, la fiamma di idealtà che brillano nelle figure del Vinci. Ora appunto convien tener conto che sarebbe opera giovanissima di Leonardo, la riterrei anteriore alla nozze della Ginevra, quindi tutt'al più del 1469-70, del tempo cioè in cui l'artista faceva i suoi primi passi sotto il Verrocchio così reciso e fermo nei contorni, e quand'egli, il Vinci, non era ancor in grado di idealizzare le sue teste come farà poi alcuni anni dopo in quella introdotta nel Battesimo del Verrocchio. D'altronde nel quadro della Galleria Lichtenstein si rilevan dei ritocchi e ridipinture; potrebbe darsi che, togliendoli, abbia a riapparir ben diverso lo sguardo della fanciulla.

Per allora, non pare che Leonardo ne eseguisse o per lo meno incominciasse il dipinto; più tardi svolse la composizione della Adorazione dei Magi. In questi disegni e schizzi, nel piccolo disegno a



Schizzo per l'adorazione dei Magi. — (Parigi, Louvre).

penna della Madonna col Bambino che tiene un gatto (British Museum) e nella Annunziazione, appare lo stesso tipo della Madonna, una giovanetta sul cui viso brilla il sorriso di un'anima candida e soave.

A questo periodo giovanile appartiene il piccolo gruppo in terra cotta della *Madonna col Bambino* del South Kensington Museum, che conserva tutta la fragranza della ingenuità e del sorriso del già ricordato disegno della Madonna col Bambino ed un gatto, al British Museum (1).

Che Leonardo modellasse in creta e traducesse in terra cotta piccole figure e busti lo sappiamo dal Vasari e poi dal Lomazzo. Po-



Madonna col Bambino e gatto. — (Londra, British M.).

trebbe darsi che sia opera sua il geniale busto in terra cotta di *San Giovanni Battista* dello stesso Museo South Kensington. Nella espressione, nello sguardo di quella figura, nella delicatezza della

(1) Quando anni sono uscirono i primi fascicoli della *Raccolta di sculture del Rinascimento*, pubblicata ed illustrata dal Dott. Bode, in una tavola, contenente due piccoli gruppi, ammirai cotesto, assegnato al Rossellino e subito pensai a Leonardo: l'esame successivo dell'opera originale a Londra, mi rafforzò in questa attribuzione. Di poi lessi con piacere che il nobile Sig. Herbert Cook è venuto alla stessa conclusione.

folta capigliatura, nella modellazione della carnagione oltre i caratteri del Verrocchio si sentono altresì quelli del Vinci (v. pag. 19).

Fra i disegni giovanili, convien ancora ricordare la mezza figura virile di profilo con elmo fantastico e corazza, dell' antica collezione



Madonna col Bambino, piccolo gruppo in terra cotta. — (Londra, South Kensington Museum).

Malcolm, oggi al British Museum, ed il piccolo disegno degli Uffizi, che ci presenta una testa virile di profilo a destra, tutta scapigliata. Entrambi ci danno un viso accigliato e severo, entrambi ci ricordano il tipo del Bartolomeo Colleoni, cosicchè si può ritenere che Leonardo abbia fatto questi disegni quando era nello studio del Verrocchio e vedeva, seguiva i lavori preparatori del suo maestro per la gran statua equestre del celebre condottiero (v. pag. 20 e 24).

E chi volesse seguire il giovane Leonardo nei suoi diligenti ed appassionati studi di tutte le cose ch'egli scorgeva ed ammirava nella natura, dia un'occhiata al disegno della Galleria di Venezia, ove vediamo studi pazienti di *ciclamen* ed altri fiorellini (v. pag. 22).



S. Giovanni Battista, piccolo busto in terra cotta. — (Londra, South Kensington Museum).

È probabile che sin d'allora egli avesse cominciato gli studi per la celebre composizione della *Madonna della grotta*, per la quale abbiamo numerosi disegni; ma in Firenze però, Leonardo non si trovava soddisfatto; egli sognava imprese grandiose non solo artistiche ma pur anche scientifiche: e non trovava ascolto e tanto meno incoraggiamento ed aiuto.

PERIODO MILANESE

In quel colossale volume in cui furon raccolti così numerosi suoi disegni e fogli scritti, che chiamasi Codice Atlantico, ed è nella Bi-



Busto di guerriero. — (Londra, British Museum).
(v. pag. 18).

blioteca Ambrosiana, si conserva la minuta della lettera (1) che egli indirizzò a Lodovico il Moro, che allora reggeva lo Stato di Milano

(1) Si dubitò un momento che questa lettera fosse veramente di Leonardo, non essendo scritta con quel carattere a rovescio che osservasi in quasi tutti i suoi manoscritti, ma lo Smiraglia Scognamiglio ha chiarito che Leonardo aveva due calligrafie diverse, l'una convenzionale, abbreviata, arbitraria e rovescia, che egli usava nei suoi appunti; l'altra sciolta, chiara e conforme all'uso comune, che usava nelle lettere dirette a terzi e specialmente a persone di riguardo.

a nome del nipote (1), e nella quale si vanta di saper costrurre opere



Studio di testa. — (Raccolta di Oxford).

di ingegneria, idraulica e fortificazione, di aver inventato macchine e

---

(1) FRANCESCO SFORZA
1401-1466
1441 con Bianca Maria Visconti, m. 1469
1450 duca di Milano

- Ascanio, 1445-1505, Cardinale
- Ippolita, 1446-1484, con Alfonso II d'Aragona re di Napoli
- **Galeazzo Maria**, 1444-1476, 1466 duca di Milano, 1468 con Bona di Savoia m. 1464
  - **Giov. Galeazzo**, 1469-1494, 1489 con Isabella d'Aragona duca di Milano sotto la tutela dello zio
  - Bianca Maria, 1472-1510, 1494 con Massimiliano I imperatore
  - Caterina, ...-1509, 1477 con Giacomo Riario signore di Forlì
- **Lodovico il Moro**, 1451-1508, 1481-1494 reggente, 1494-1500 duca, 1491 con Beatrice d'Este m. 1497
  - **Massimiliano**, 1491-1530, 1512-1515 duca di Milano
  - **Francesco II**, 1492-1535, 1522-1526 duca di Milano, 1529-1535 " " ", 1534 con Cristiana di Danimarca.

congegni da guerra di terribile effetto, e fa menzione di tante altre conquiste scientifiche: e poi, in ultimo, come di cose accessorie, soggiunge che sa pur erigere edifici architettonici, dipingere e modellare, e che si sentirebbe di fare la statua equestre che esso Duca, da tempo, vuol dedicare al padre suo Francesco Sforza.



Studi di fiori. — (Venezia, Accademia).
(Fot. dello scrivente) (v. pag. 19).

Lodovico il Moro era il principe che poteva desiderare, comprendere ed apprezzare Leonardo; Leonardo era l'artista provvidenziale per quello splendido ed ambizioso signore.

A Milano, ove già lo troviamo nel 1483, Leonardo si trattenne per ben diciasette anni e si può dire che questo periodo fu scientifico e naturalista. Scientifico perchè, sebbene egli abbia lavorato lungamente attorno alla Cena ed alla statua equestre di Francesco Sforza, (della quale non ci rimangono che molti disegni di schizzi e di studi pre-

paratori [1]) e sebbene consti che oltre le poche pitture che di questo tempo rimangono, altre ne avesse eseguite, pure è certo che grandissima parte del suo tempo egli passò assorto nelle sue invenzioni, nelle ricerche e negli studi scientifici, condensati in centinaia e centinaia di foglietti, coperti di quella scrittura minuta, rovescia e difficilissima da interpretare, e di infiniti disegni d'ogni genere (tra i quali però, accanto a studi di macchine, di problemi di geometria, di fisica ecc. ecc., brillano anche ammirabili teste e figure ed appaiono schizzi di geniali e fantastiche composizioni). Naturalista è pur questo periodo, perchè vediamo che nelle sue pitture e disegni, senza perdere affatto alcun che della sua innata poesia ideale, si avvicina sempre più alla natura e subisce l'influenza dell'ambiente lombardo, ammorbidendo sempre maggiormente i contorni e la modellazione delle sue figure. Queste difatti, sebbene pur sempre disegnate con sapiente precisione, tuttavia a volte appaiono come tante visioni straordinarie le quali emergono dall'aria che le avvolge, effetto che sin da giovane egli vagheggiava per natural inclinazione e che ora la grassa atmosfera lombarda gli presentava di continuo.

Ed ora possiamo tentare di delineare i caratteri della maniera di Leonardo.

Nelle sue pitture, per quanto oggi siano meno numerose delle dita di ambe le mani, e nei suoi disegni, siano rapidi schizzi a penna o pazienti studi a penna, a punta d'argento, penna e tinta acquarellata, o carbone e biacca, sempre si ammira una straordinaria precisione e delicatezza di segno, forme di una evidenza, di un tondeggiare e di una modellazione insuperabili; chi v'ha che più di lui sappia modellare

(1) Secondo Sabba Castiglioni, Leonardo attese per ben sedici anni alla sua statua equestre e cioè dal 1483 al 1499. Già nel 1499 l'avrebbe gettata in creta ma poi l'avrebbe ricominciata: una sua nota manoscritta dice *à di 23 Aprile ricominciai il cavallo* e ciò nell'anno 1491 e così nel 1493 avrebbe gettato in creta questo secondo modello. Gli anni successivi sino alla fine del 1499 li avrebbe spesi negli studi preparatori per la fusione.

le teste e le mani con tanta perfezione e scienza anatomica, senza perdere giammai la nobiltà e la eleganza! Egli ha inoltre risolto gli ultimi problemi del chiaroscuro e del rilievo; è riuscito a far tondeg-



Schizzo del ritratto di Bartolomeo Colleoni? — (Firenze, Uffizi).
(v. pag. 18).

giare le carnagioni, ad abolire i contorni secchi e recisi, avvolgendo come dissi, le sue figure nell'atmosfera, ciò che i Francesi chiamano appunto, *baigner une figure dans l'atmosphère;* la loro carnagione è morbida e trasparente e, sempre, di delicatezza, perfezione e rilievo

maravigliosi; l' aria respirabile circola nell' ambiente in cui vivono.

Anche il suo colorito ha pregi nuovi grandissimi per la naturalezza della intonazione, per l'armonia e la delicatezza, per la percezione di certi colori e di certe tinte, massime di quelle lillacee, che rivelano in



Studio di testa muliebre. — (Raccolta di Windsor).

Leonardo una sensibilità visiva allora tutt'altro che comune, difatti non la ritroviamo che in pochissimi altri pittori di quel tempo, anch'essi di straordinaria sensibilità nervosa: il Sodoma, il Correggio e Lorenzo Lotto, ad esempio.

Giudicando anche soltanto dalle poche opere che di lui ci sono

pervenute, per le quali tuttavia possediamo innumerevoli schizzi e studi in disegno, possiamo riconoscere ch'egli è un artista eccezionale altresì per una facoltà ed una potenza che difficilmente si riscontrano in altri artisti e giammai in così alto grado: attraverso gli infiniti e lunghi studi per una composizione e durante la sua esecuzione, egli non perde mai la freschezza della prima impressione e la genialità della prima invenzione, queste vibrano, risplendono ancora nella stessa intensità nell'opera definitiva e compiuta.

Aggiungasi che egli seppe conseguire la intima e perfetta unione, armonia, fusione delle figure col fondo, sia pur di paese; ed infine che toccò al più alto grado la potenza di dare l'espressione del temperamento delle sue figure, del loro pensiero e del loro animo; non già che egli cercasse espressamente di dare espressione alle medesime: gli veniva di dare questa naturalmente e senza ricerca, perchè egli penetrava profondamente nello spirito di tutte le cose, di tutte le creazioni della natura, e quindi tanto più negli intimi recessi dell'animo umano.

Probabilmente, come dissi, già in Firenze egli aveva cominciato il quadro della *Madonna della grotta,* al quale attese poi in Milano.

In una grotta di roccie dolomitiche tappezzate di piante rampicanti, — dal suolo ricoperto di muschio e di fiori, e che, squarciata nel fondo, lascia intravedere altre rupi e corsi d'acqua, — lontani dal mondo, in dolce quiete, stanno la Madonna, il Bambino, San Giovannino ed un Angelo. La Madonna è inginocchiata, e, mentre colla sinistra alzata fa atto di proteggere il Divin figlio, colla destra accoglie e trattiene ad un tempo il San Giovannino che, inginocchiatosi lui pure, a mani giunte, lo adora. Il Bambino, seduto a terra, si rialza alquanto, sorretto dall'angelo, e risponde benedicendo. Il fondo della grotta e del paesaggio, meraviglioso per fantastica invenzione, è però tutto composto di elementi scelti e tratti con fedeltà dal vero. Colla realtà e la poesia della natura, il Vinci è salito ad una creazione sublime.

Di questa invenzione, straordinaria per genialità e poesia, abbiamo per così dire due edizioni: una nel Museo del Louvre a Parigi, l'altra



Studi per la Madonna della grotta. — (Raccolta del duca di Devonshire in Chatsworth; Müuta: Léonard).

nella Galleria di Londra. La composizione è identica in entrambe, le differenze poche, non così l'esecuzione (1).

(1) Nel 1896 ho potuto fare uno studio minuto di entrambe le tavole, a quarantott'ore di intervallo, passando colla impressione fresca da Parigi a Londra. Non avrò mai parole sufficienti di ringraziamento per la cortesia e la condiscendenza usatami, prima dal chiar. prof. André Michel, uno dei Conservatori del Museo del Louvre, e poi da Sir Edward Poynter, l'illustre Presidente della Royal Academy e Direttore della National Gallery.

Nella tavola di Parigi, nonostante l'annerimento e le profanazioni di un vecchio restauro, abbiamo un'opera tutt'intera della mano di Leonardo e condotta con grandissima perfezione. Sul viso della



Studi per la Madonna della grotta. — (Venezia, Accademia).
(*Fot. dello scrivente*).

Madonna, ancor molto giovanile, scorgiamo come un velo di soave malinconia, il suo sguardo dolce e sentimentale, è pure tutta grazia amabile ed ingenua. Il Bambino ed il San Giovannino nelle loro teste graziose, nei loro corpi fini, hanno dei pregi incomparabili di morbidezza e di delicatezza. Particolare che colpisce sin dal primo



La Madonna della grotta. — (Parigi, Louvre).
(Fot. Braun, Clément & C.).



La Madonna della grotta. — (Londra National Gallery).
(Fot. Braun, Clément & C.).

sguardo e che non riscontrasi nell' altra pala, è l' atteggiamento dell'Angelo, il quale, col braccio destro alzato e la mano e l'indice tesi, accenna al San Giovannino.



L'Angelo, nella pala di Londra.
(Fot. del pittore Mariano Morelli).

Nella tavola di Londra — ove abbiamo tutte le figure alquanto più grandi — composizione e disegno sono, come già dissi, indubbiamente di Leonardo, ma la pittura non risulta tutta quanta di sua

mano: la Madonna, specialmente, ed il fondo (cioè la grotta e lo sfondo di paesaggio) sono stati dipinti a corpo anzichè a velature e da un artista di gran lunga inferiore. All'incontro, l'Angelo ed i due Bambini, Gesù e Giovannino, brillano, risplendono nuovamente per la insuperabile, meravigliosa esecuzione di Leonardo. L'Angelo, che qui non ha più il braccio destro alzato e la mano e l'indice tesi, ha un atteggiamento del corpo ed una leggiera inclinazione della testa di ben maggiore naturalezza e spontaneità. Non discorriamo poi della espressione ideale, della bellezza incomparabile e della stupenda esecuzione di questa testa; non c'è che la Gioconda che le passi innanzi per espressione, ma la Gioconda non è più intatta e la testa dell'Angelo della pala di Londra lo è ancora! Qui possiamo contemplare ancora un pezzo di pittura di Leonardo perfettamente conservato!

Quale edizione è la prima? quale la più antica? Lo stile delle due pitture è diverso; nella pala del Louvre si sente ancora quello affine al Verrocchio, al Botticelli ecc., in quella di Londra abbiamo un fare molto più largo, atteggiamenti ancor più disinvolti, naturalezza ancora maggiore: è evidente lo svolgimento dell'arte del grande maestro, che si avvicina assai più allo stile che egli raggiunse nella sua *Cena*.

Come e perchè la pala che ora si trova a Londra non sia stata condotta a compimento tutta quanta da Leonardo e quale sia stato il collaboratore, si è venuto a sapere alcuni anni sono, mercè la scoperta di Emilio Motta della supplica diretta da entrambi a Lodovico il Moro. La Confraternita della Concessione presso la Chiesa ed il Convento di S. Francesco in Milano, aveva passato ordinazione a Leonardo da Vinci ed al pittore Ambrogio De Predis (1) di un trittico, cioè di una tavola colla Madonna ed il Bambino e di due tavole laterali con due figure di Angioli musicanti; l'opera doveva essere adorna di una ricca cornice intagliata e dorata.

(1) Ambrogio De Predis era pittore di Corte: è suo il ritratto di Bianca Maria Sforza conservato dal chiar. Signor Lippurann a Berlino, e così pure il ritratto del suo consorte l'imperatore Massimiliano, nella Galleria Imperiale a Vienna.

Leonardo disegnò i due Angioli degli sportelli e ne affidò la pittura al De Predis; intanto egli aveva cominciato la pala, ripetendovi in figure alquanto più grandi, la *Madonna della grotta;* ma dopo di averne dipinto l'Angelo, il Bambino Gesù e quasi interamente il



Angioli musicanti.
(Sportelli laterali della pala della Madonna della grotta della National Gallery di Londra).

San Giovannino, non andò più oltre e lasciò che il De Predis terminasse l'opera sua. I frati e gli scolari della Confraternita, che probabilmente avevano veduto nello studio di Leonardo la prima pittura della *Madonna della grotta* e quindi nell'opera fatta per loro non ritrovavano la figura della Vergine di così incantevole bellezza e meravigliosa perfezione, vollero darne un prezzo inferiore al pattuito.

Di qui l'istanza dei due artisti a Lodovico il Moro, il cui intervento fu efficace poichè dal Torre sappiamo che l'opera fu poi collocata nella chiesa di San Francesco Grande e che nel 1674 si vedeva ancora nella cappella della Immacolata. Verso la fine del settecento non si trovava più al suo posto: era stata portata in Inghilterra, dove, passando pur successivamente in due raccolte, pervenne alla



Studio. — (Torino Bibl. di S. M. il Re).

Galleria Nazionale. Le due figure di Angioli delle tavole laterali, che, alla chiusura della chiesa, nella imminenza della demolizione, erano entrate nella raccolta Melzi, di recente, nel 1895, raggiunsero a Londra, nella Galleria Nazionale, la tavola centrale.

Il ritratto di Cecilia Gallerani, ricordato da scrittori del tempo, che lo dichiarano di Leonardo, esiste tuttora. Al presente si trova a Cracovia, nel Museo fondato dal Principe Czartoriski, il quale l'aveva tenuto per parecchi anni a Parigi.

La giovine dama è rappresentata di fronte, in mezza figura, colla



Ritratto di Cecilia Gallerani. — (Cracovia, Galleria Czartoriski).
(*Fot. Braun Clément e C.*).

testa rivolta a destra di chi osserva, e tiene fra le braccia una faina. Il quadro è pur troppo molto profanato da ridipinture: tuttavia, nella

carnagione del viso, del petto e sopratutto della mano destra, vi sono ancora i pregi insuperabili della modellazione di Leonardo; la testa della faina è tutto ciò che si può immaginare di più vero e di più strano, di più perfetto e di più originale (1).

(1) Disgraziatamente tutto il fondo del quadro è ridipinto, cosicchè ne rimangon immeschiniti e persin nascosti i contorni esterni dell'intera figura e viene per tal



Studi di mani — (Bibl. di Windsor. Dall'opera del Richter).

modo a mancare la morbidezza e la fusione così caratteristiche in Leonardo; ridipinte son pure le vesti e l'acconciatura del capo che vien a girar sotto il mento e poi ancora i nastri che passan sulla fronte e la collana di grossi grani; anche il

La più importante opera lasciata in Milano da Leonardo e ad un tempo la maggiore e più vasta creazione che di questo gran genio ci sia rimasta, è la Cena del Redentore cogli Apostoli, detta comunemente *il Cenacolo*, nell'antico refettorio del convento dei Domenicani a Santa Maria delle Grazie. Si vuole che vi abbia lavorato sedici anni, cioè durante tutto il tempo della sua dimora in Milano, naturalmente, or tralasciando, or riprendendo il lavoro (1). È certo che per fare opera

contorno della mano destra e gran parte del contorno della faina son ripassati.

Così si spiega il silenzio su quest'opera del Vinci, nella quale però lo stile del sommo pittore appare tuttavia evidente per la vita che scorre nella figura della Gallerani e dell'animaluccio. La carnagione poi nel viso, nel petto e nella mano destra, hanno ancor grandi pregi di modellazione; anzi la mano, nonostante abbia il contorno ripassato, è della solita perfezione anatomica, congiunta alla delicatezza e morbidezza femminile, che ammirasi non solo nei quadri del Vinci ma anche in parecchi suoi disegni (Windsor, fig. 17 in Müller Walde e Tavola XXXIII in I. P. Richter). Questa mano, da sola, basta a rivelare Leonardo e probabilmente una prudente ripulitura di tutta la tavola ci restituirebbe l'intero ritratto tutto del suo pennello. Aggiungerò un'avvertenza: qui la Cecilia Gallerani ci appare giovane e sottile di persona, il che concorda con quanto essa scriveva in risposta ad Isabella Gonzaga il 26 Aprile 1498 e cioè che il ritratto non le rassomigliava più perchè fatto quand'essa era ancora giovinetta.

Infine spiegherò perchè questo sia il ritratto della Gallerani. Anni sono, ad un'asta della Impresa di vendita dell'Ing. Genolini, in Milano, furono vendute due tavolette della fine del cinquecento o del principio del seicento, le quali avevan dovuto far parte di una serie di ritratti di bellezze femminili. In una era dipinta una dama dai lineamenti molto concordanti col ritratto della raccolta Czartoriski e in alto portava la leggenda: *Cecilia Gallerani!* Ebbi la fortuna di poter ottenere di farne la fotografia.

(1) Il Vasari stesso nella sua vita di Leonardo, parla della lentezza con cui procedeva il lavoro, delle lagnanze del priore e delle sollecitazioni del duca.

Ricorderò che il Bandello, nella dedica della LVII sua novella a Ginevra Rangona Gonzaga, narra che « *quando Leonardo dipingeva il miracoloso e famosissimo Cenacolo* soleva spesso andar la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perchè il Cenacolo è alquanto da terra alto: soleva dico dal nascente sole sino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma scordatosi il mangiare ed il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato due, tre o quattro dì che non v'avrebbe messo mano, e tuttavia dimorava talora una o due ore del giorno, e solamente contemplava, considerava et esaminando tra sè le sue figure giudicava. L'ho anco veduto (secondo il capriccio o ghiribizzo lo toccava) partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in lione, da corte vecchia ove quel stupendo cavallo di terra componeva, e venirsene dritto alle Grazie; et asceso sul ponte pigliar il pennello, et una o due pennellate dare ad una di quelle figure, et di subito partirsi et andare altrove ».

così perfetta e così profondamente sentita e ragionata, e tanto più col suo metodo, Leonardo dovette procedere lentissimamente e quindi dedicarvi molti e molti anni. Egli vi fece pratica applicazione della sua profonda osservazione del vero, degli estesi suoi studi scientifici e del suo stesso trattato sulla pittura. Lo studio della natura umana e l'osservazione psicologica gli consentirono di dare una sincera e sublime espressione del sentimento umano. La naturalezza e la verità semplice, spontanea, che tuttora emanano da quest'opera (nonostante le rovinate sue condizioni), conferiscono a tutta la scena ed alle singole figure una espressione così efficace di solennità e di emozione che anche un semplice contadino può comprenderne il soggetto, e può intuire e provare tutto quanto il pittore volle dire e far sentire. Qui non occorre schiarimento alcuno, nè commento di sorta.

Al primo osservare parrà strano che Leonardo, così fedele seguace della naturalezza, abbia rappresentata la *Cena* disponendo ancora, secondo l'andazzo tradizionale, tutti quanti i personaggi al di là del tavolo e quindi lungo un lato solo. Eppure qui, siffatta disposizione è pienamente confacente alla naturalezza, poichè siamo nel Refettorio ed il Redentore e gli Apostoli stanno al tavolo d'onore, che forma ferro di cavallo colle due lunghe file laterali dei tavoli dei frati, e differenzia soltanto da questi tavoli perchè si trova collocato più in alto, anche per maggiore onore, e si intende che si immaginava di poter accedervi mediante due gradinate a destra e sinistra.

Gesù sta nel mezzo, gli Apostoli, a distanza rispettosa, formano (a tre, a tre) quattro gruppi, due per parte (1). La linea generale della composizione, nel contorno superiore delle masse, è sinuosa, forma cinque ondulazioni che dànno vita, vibrazione. La diversa inclinazione dei corpi degli Apostoli, l'atteggiamento ed il movimento delle braccia, delle mani, recano l'impressione della agitazione degli animi; e per contrasto, in mezzo a loro, il Redentore è calmo.

(1) Ordine delle figure: Bartolomeo, Giacomo minore, Andrea, Giuda, Pietro, Giovanni, *Gesù*, Giacomo maggiore, Tommaso, Filippo, Matteo, Tadeo, Simone.



La Cena. — (Milano, Refettorio del convento delle Grazie).

Egli ha distese le braccia ed aperte le mani sul tavolo in atto di rassegnazione; il capo è leggermente inclinato sulla spalla sinistra: tutto in lui esprime il dolore rassegnato di chi volontariamente si ab-



Gesù. — (Particolare della Cena. Milano, Refettorio delle Grazie).
(*Fot. Brogi*).

bandona a vittima. È colpito, come dice Stendhal, da una delle maggiori sventure umane: il tradimento dell'amicizia.

Ha appena finito di pronunciare le parole: *uno di voi questa sera mi tradirà;* ha annunciato la sventura imminente e gli Apo-

stoli si turbano, si commuovono, si agitano; par di sentire il mormorio ed in mezzo a questo alzarsi alcune voci che esclamano dolorosamente il loro stupore e protestano.

Giovanni l' Apostolo, che è vicino a Gesù, secondo il suo temperamento dolce ed estatico, si accascia, si abbandona all'amarezza che tosto renderà esauste le sue forze.



Gli Apostoli Pietro, Giuda e Giovanni. — (Particolare della Cena).
(*Fot. Brogi*).

Anche negli altri Apostoli l'espressione è a seconda del temperamento di ciascuno; e l'intensità dell'emozione, dello stupore, del dolore, della protesta, vibra e cambia in ragione della distanza dal posto che occupa il Redentore, come un'onda sonora che maggiormente si fa sentire, più è vicina al punto in cui è stata prodotta; e va degradando, più se ne allontana.

Così nel primo gruppo a destra di Gesù, vediamo Pietro che ha sentito chiaramente; impetuoso quanto il suo carattere, egli si alza, e domanda a Giovanni chi mai sarà il traditore, e intanto istintivamente

afferra il coltello. Egli non dubita mai più di essere proprio vicino, addosso al traditore.

Nel primo gruppo a sinistra di Gesù, Giacomo maggiore allarga le braccia e dice: Signore, non io certo vi tradirò. Dietro a lui Tommaso, ritto, alza l'indice e dichiara dubitare che ciò mai possa accadere. Filippo pure si è alzato, ed, addolorato, fa la sua professione di fede.



Gli Apostoli Matteo, Tadeo e Simone. — (Particolare della Cena).
(*Fot. Brogi*).

Poi vengono i gruppi estremi. Bartolomeo che sta a capo della tavola, dalla parte destra di Gesù, non ha capito bene, spera di aver frainteso; si alza per comprendere meglio, e vicino a lui Giacomo il minore scruta collo sguardo per sentir meglio anche lui; il vecchio Andrea stupefatto allarga le mani. Al punto opposto, a capo tavola, il vecchio Simone domanda che c'è, che è avvenuto e par che Taddeo stia per rispondergli con voce cupa, ma ecco Matteo che grida più forte, e gesticolando gli ripete le parole del Maestro.

Giuda intanto, che abbiamo già scorto vicino a Pietro e Giovanni,

tiene stretta colla destra la borsa e distende il braccio sinistro, appoggia la mano sul tavolo colle dita contorte come se volesse reagire; pare una fiera rintanata e circondata, che sente di non poter sfuggire. Egli porta il corpo e la testa indietro e, tra lo stupore e la confusione, guarda fissamente Cristo, come se in sè dicesse *come può Egli mai indovinar il mio tradimento?* Il suo tipo è brutto, a paragone degli altri Apo-



Studio per la testa di Giuda. — (Bibl. di Windsor. Dall'opera del Richter).

stoli, il suo ceffo nero, selvaggio, esprime la perversità malvagia. Gli scrittori del tempo raccontano che per trovar questo tipo, Leonardo abbia dovuto recarsi molte volte nel Borghetto, e trattenervisi lungamente; quello era il quartiere ove si trovavan le taverne frequentate dalla gente di mal affare (1).

(1) In parecchie delle Cene dipinte prima di quella di Leonardo, la figura di Giuda è collocata in disparte, al di qua del tavolo, per segnare con evidenza che,

Così creò Leonardo da Vinci l'insuperabile capolavoro, che è pur una sintesi dell'arte del Medio Evo e del Rinascimento, capolavoro nel quale la pittura non è stata che un mezzo sensibile come la musica o la parola scritta per esprimere la solennità e l'emozione del più gran dramma che segna la fine del mondo antico e la venuta del mondo moderno.



Gesù. — (Particolare della Cena di Ponte Capriasca).

La tradizione vuole che Leonardo avesse lasciato imperfetta la testa di Cristo, nonostante il lungo pensiero ed i tentativi, sognando in-

sebbene ancora Apostolo e commensale, era uomo malvagio, perverso, di propositi e di opera del tutto in opposizione agli altri suoi compagni; e vi fu un istante in cui anch'esso, Leonardo, ebbe lo stesso pensiero, come vediamo in uno dei suoi disegni all'Accademia di Venezia; ma poi rinunciò a valersi di un mezzo così materiale, comprese che era coll'espressione sola e non col posto occupato che l'antitesi doveva sprigionarsi, fosse pur energicamente.

vano la *bellezza e celeste grazia della divinità incarnata.* Sta il fatto però che la testa fu da lui compiuta, ma probabilmente coll'intenzione di rifarla, dato che gli riescisse di addivenirvi nel modo immaginato; intanto, stretto dalla difficoltà, cominciò a valersi del tipo tradizionale della antica sua scuola fiorentina, dandole peraltro l'espressione di dolce mestizia e sublime rassegnazione. Cotesto tipo che ci è conservato nelle copie antiche migliori, quali quella del Solari oggi nello stesso refettorio e quella di Ponte Capriasca presso Lugano, è il tipo che vediamo nelle opere del Verrocchio e ripetuto da Lorenzo di Credi nell'*Apparizione di Cristo alla Maddalena* e nel *Noli me tangere* della Galleria degli Uffizi.

Nella Galleria Brera si conserva un disegno con tocchi di pastello che di solito vien assegnato a Leonardo e ritenuto studio suo per la testa del Redentore; se non che, non è di Leonardo e non è neppur copia di un suo studio per la testa del Redentore in questa Cena. Basta confrontarlo colla Madonna e Bambino della stessa saletta (n. 263) per persuadersi che qui abbiamo lo stile, il fare e la tecnica di Cesare da Sesto, il quale si era assimilate assai bene alcune delle qualità esteriori dello stile di Leonardo e ce ne dà un'emanazione abbastanza viva in questo grazioso disegno, nel quale, peraltro, egli dimostra pure di non esser stato in grado di raggiungere la potenza del sapere anatomico e della insuperabile precisione delle forme del sommo suo maestro (1). Per quanto poi la testa di Cristo nella Cena di Leonardo sia molto guasta, tuttavia la si discerne abbastanza per scorgere che il tipo ne è ben diverso da quello del disegno in parola.

Per eseguire la sua *Cena* con tutta calma e perfezione, Leonardo l'aveva dipinta a tempera anzichè a buon fresco. Per la natura stessa di tale tecnica, per le condizioni del muro sul quale il dipinto fu ese-

(1) Nel secondo mio catalogo della Galleria Brera, escito nel 1901 (Milano, Lombardi-Bellinzaghi) non ho potuto resistere alla convinzione mia ed ho assegnato senz'altro questo disegno a Cesare da Sesto. Ora veggo con soddisfazione che la Direzione della Galleria ha già cominciato a far aggiungere nel cartellino un punto d'interrogazione al nome di Leonardo.

guito e che ne rimase il depositario, e per le condizioni dell'ambiente del Refettorio e del clima di Milano, assai presto pur troppo l'opera cominciò a deperire. Più tardi la mano dell' uomo fece il resto.



Caricatura. — (Vienna, Albertina).

Pochi anni dopo, nel 1517, quando Leonardo viveva ancora, già la pittura della Cena presentava segni di deperimento; ce ne lascia notizia Don Antonio De Beatis nella sua relazione sul viaggio del Cardinale Lodovico d' Aragona.

Appena trascorsi trent'anni, l'Arluno già osservava come caso singolare che *la pittura vivesse ancora;* nel 1546 l'Armenino la diceva già mezza guasta; il Vasari nel 1568 la chiamava macchia abbagliata; il Lomazzo nel 1586 lamentava pure lo strano sistema col quale era stata eseguita. Più tardi il Cardinale Federico Borromeo fece trarre dal Vespino copia della parte superiore delle figure appunto per salvarne la memoria, non dubitando del continuo, progressivo suo deperimento. Nel 1652 i Domenicani, volendo ingrandire la porta d'accesso al refettorio, tagliarono barbaramente i piedi di Gesù e degli Apostoli che gli sono più vicini.



Disegno. — (Milano, Ambrosiana).

Poi cominciarono i primi ritocchi, indi i restauri. Nel 1726 un tal Bellotti, che si vantava di un segreto, chiuse la Cena con un assito e la ripassò tutta. Un altro individuo di nome Mazza, nel 1770, la raschiò ed impiastrò; il Londonio, Presidente dell'Accademia di Brera e lo Zanoja e l'Aspari protestarono gagliar-

damente e riesciron a salvare le ultime tre figure di Matteo, Tadeo e Simone.

Nel 1796 l'esercito francese occupava tutti i conventi, il giovane generale Bonaparte ordinò fosse rispettato il refettorio delle Grazie, il che non impedì che, poco dopo, un altro generale lo convertisse in una stalla. Nel 1800 sopravvennero nuovi danni di un'inondazione.

Nel 1801 Giuseppe Bossi, il celebre pittore erudito e segretario dell'Accademia, indusse il Beauharnais a provvide disposizioni per quanto eccessivamente tardive. Ma nuovi restauri profanarono ancora il Cenacolo nel 1807, nel 1819, nel 1820 e nel 1852 e così seguitò l'alternarsi di tentativi finchè in questi ultimi anni, la Direzione dell'ufficio regionale di conservazione dei monumenti della Lombardia, studiò ed attuò tutti quei provvedimenti che erano umanamente possibili senza mettere ulteriormente le mani su questa reliquia, cioè risanò il locale, riaprendo le finestre antiche, restituendo la circolazione dell'aria, rifacendo il pavimento e sopratutto isolando il rovescio del muro sul quale il Cenacolo è dipinto, liberandolo di tutte le impurità che vi si addossavano e cercando di prosciugarlo.

Ora pare si presenti o per lo meno si tema un nuovo pericolo: che la pittura a cagione dello stesso rimedio, cioè della conseguìta siccità dell'ambiente, si polverizzi, e vien fatto di domandare quante generazioni ancora potranno intravedere il Cenacolo di Leonardo!

Al presente, per quanto questo capo-lavoro sia velato dalle profanazioni, crivellato di buchi pel colore caduto, avvolto in una nebbia grigiastra, vi sono dati momenti e determinate condizioni in cui quasi ci riappare come in un sogno. Nella buona stagione, durante il pomeriggio, specialmente dopo le due, quando i raggi del sole penetrano dai finestroni laterali ed inondano il refettorio, il Cenacolo che prima appariva tanto lontano, se vi trattenete alquanto silenziosi, raccolti, tutti intenti nell'osservare, poco per volta si vien delineando in mezzo all'atmosfera d'oro; poco per volta le figure si distaccano, rivivono nella vivacità dei loro movimenti, nella vibrazione della loro emozione ed è

così forte l'impressione che riescono a farvi che le sozzurre, le quali prima ce le nascondevano, passano dietro, quasi si dileguano. Sarà una suggestione ma una suggestione originata dalla potenza che seppe condensare tanta emozione in quella creazione intera e nelle singole figure e ve la lasciò così intensa che oggi ancora emana dall'opera e penetra nell'animo, di chi raccolto, la contempla lungamente.

Le copie del Cenacolo cominciarono ad apparire prestissimo e molte numerose, persino pochi anni dopo che l'opera era stata eseguita: e, non solo vivente ancora l'artista, ma già quando egli era nuovamente in Milano.

Nel Refettorio stesso, in questi ultimi anni, ne furono riunite parecchie e fra queste la più importante di tutte le copie che si conoscano, e fors'anche una delle prime e la più vicina all'originale, sebbene rechi delle varianti, ad esempio nel fondo, al dilà delle finestre, e sopratutto nel colorito (1). Questo e il fare della modellazione, ne additano autore Andrea Solari e di sua mano sono probabilmente i cartoni dei busti degli Apostoli conservati a Weimar.

Allora si usava disegnare dinanzi all'originale il complesso della composizione e talvolta si facevan, come nel caso del Solari, i cartoni grandi delle singole teste (altra serie di cotesti cartoni delle teste degli Apostoli si trova nel Museo di Strassburgo): ma poi, al colorito, all'effetto della intonazione pare che si badasse poco. Sinora, anche nelle migliori copie, non è accaduto di trovare un colorito che possa darci l'effetto di quello dell'originale; non vi si avvicinano neppure quelle degli allievi o seguaci diretti di Leonardo, ad esempio: la copia già nel Refettorio della Certosa di Pavia, che secondo alcuni sarebbe di Marco d'Oggiono e secondo altri di Gian Petrino ed oggi

(1) Era nel convento di Castellazzo presso Milano; regalata all'Accademia di Belle Arti di Milano dal Sig. Cristoforo Bellotti nel 1832, fu segata dal muro e trasportata a Milano ed esposta a Brera ove rimase sino a pochi anni sono, quando il Comm. Bertini Direttore, allora, della Pinacoteca, la fece distaccare e trasportare sulla tela e poi mandolla al Refettorio ed or vedesi vicina alla Cena di Leonardo.

vedesi all' Accademia di Londra, e quella che trovasi nel Museo del Louvre, pure di un leonardesco. Se ne allontana poi del tutto (si intende sempre: dal colorito) un'altra copia antica già ricordata, che è nella chiesa parrocchiale di Ponte Capriasca, poco lungi da Lugano; il suo colorito è veneziano schietto, par di vedere il lavoro di un seguace di Paolo Veronese eppure è fatta con diligenza ed anzi nella figura di Cristo presenta probabilmente la più fedele riproduzione e questa fu fatta senza dubbio da un cartone eseguito dinanzi al capolavoro del Vinci; vi troviamo la bellezza e la idealità del pensiero e dello stile di quel Grande. E questa è una fortuna tanto maggiore in quanto che, nelle serie dei cartoni di Weimar e di Strassburgo, manca il cartone della testa di Cristo, della quale non abbiamo nè lo schizzo di Leonardo (e di sua mano abbiamo all'incontro parecchi studi degli Apostoli), nè copie in disegno di qualsiasi artista contemporaneo o di poco posteriore.

Di fronte alla Cena, sulla gran Crocifissione del Montorfano del 1495 ai capi inferiori di essa, Leonardo aveva dipinto *i ritratti di Lodovico il moro col figlio Massimiliano e di Beatrice d'Este sua consorte col figlio Francesco.* Vasari che fu a Milano, ed era quanto mai in grado di riconoscerne lo stile e la maniera, li dice suoi ed eseguiti divinamente. Pur troppo, di quelle figure, oggi non abbiamo più che la massa grandiosa e larga, tutta bianchiccia (perchè ne è scomparso quasi interamente il colore) e l'effetto generale di atteggiamenti nobili e disinvolti, nella stessa compostezza, delle figure maggiori; ma rimane nient'altro, neppur più il contorno; questo è stato ripassato con pennellate bigie, grossolane ed opache.

Il gruppo della S. Anna, cioè di S. Anna, colla Madonna ed il Bambino, fu trattato da Leonardo in due successive composizioni diverse. Di una abbiamo il cartone e non il quadro, dell'altra il quadro e non più il cartone.

I critici d'arte inglesi Marks e Cook (1) sono arrivati alle seguenti conclusioni.

Anteriormente all'anno 1500, Leonardo avrebbe fatto in Milano il cartone della prima composizione, nella quale è rappresentata Sant'Anna che ha sulle proprie ginocchia la Madonna e questa tiene alla sua volta il Bambino, il quale benedice San Giovannino venutogli dappresso. Il cartone, non mai tradotto in quadro dal maestro, fu imitato una volta sola, e con molta fedeltà dal Luini, il quale ne fece un quadro aggiungendovi però la figura di S. Giuseppe. Il cartone di Leonardo oggi trovasi alla Royal Academy di Londra e il quadro del Luini a Milano nella Galleria dell' Ambrosiana.

Sarebbe un secondo cartone e diverso, quello che Leonardo fece nel 1501 in Firenze, dietro commissione dei Serviti, del quale Vasari parla con entusiasmo e che tutta Firenze accorse a contemplare, cartone che poi avrebbe portato seco a Milano, ove i nuovi suoi allievi lo copiarono nei parecchi dipinti sparsi in Europa in gallerie pubbliche e private (2). In questa seconda composizione abbiamo Sant'Anna che tiene ancora sulle ginocchia la Vergine ma il Bambino è a terra e si trastulla con un agnellino; il S. Giovannino non c'è più.

Leonardo, a quanto ritengo dal canto mio, doveva aver cominciato e forse fatto continuare dai suoi allievi e sotto i proprï occhi il dipinto di questa seconda composizione, e quando nel 1516, abbandonata l'Italia, si recò in Francia ospite di Francesco I, portò seco il cartone e la pala, che il re desiderava di possedere compiuta. Difatti il Cardinale d'Aragona che già lo visitò nell' Ottobre dell'anno successivo nel Castello di Cloux presso Amboise, vide nel suo stu-

(1) M. Marks nell'*Atheneum* del 23 Febbraio 1878 (Londra). — Herbert Cook nella *Gazzette des Beaux Artz* del 1897 (Parigi).

(2) Una di queste copie dipinte, molto importante perchè eseguita nello studio stesso di Leonardo dal Salaino, era nella sacrestia di S. Celso in Milano. Il Vice-Re Beauharnais che ne era divenuto proprietario, nel 1815 la portò con sè a Monaco di Baviera donde passò presso gli eredi suoi i Principi di Leuchtenberg a Pietroburgo.

dio tre quadri di lui: un ritratto di gentildonna, un San Giovanni Battista e *uno de la Madonna et del figliuolo che stan posti in gremmo de Sancta Anna,* (1) e non era certamente in alcuni mesi che Leonardo ed un suo allievo avrebbero potuto eseguire la pittura. Morto Leonardo nel 1519, il suo allievo ed amico Francesco Melzi portò a Milano nuovamente il cartone e la pala. La pala, acquistata nel 1629 dal cardinale Richelieu tornò ancora in Francia ed oggi è nel Museo del Louvre; del cartone dopo il 1618 non si hanno più notizie.

La tavola del Louvre è una vera pala d'altare e quindi sarebbe il dipinto che Leonardo avrebbe dovuto eseguire per i Serviti di Firenze. Nelle condizioni in cui oggi quest'opera si trova, è molto difficile il giudicare se e quanta parte vi sia di mano del grande Maestro: di veramente bello non appare che la testa sorridente di Sant'Anna; nel paesaggio del fondo molto ricco di particolari, come quello dell'Adorazione dei Magi agli Uffizi, ci presenta alberi analoghi appunto a quelli di questo grande abbozzo, ed un lago che si adagia in mezzo a rupi fantastiche.

Il cartone della Royal Academy di Londra, che ci dà una composizione diversa, reca meno l'aspetto monumentale di una futura pala d'altare ma all'incontro è di una grandiosità di stile di gran lunga superiore alla composizione or ora ricordata. Sulle ginocchia di S. Anna, ed in atteggiamento differente, siede la Madonna, la quale tiene il Bambino in grembo ed a questo si accosta S. Giovannino, che viene ad appoggiarsi colle braccia conserte sulla coscia sinistra di S. Anna.

Questo disegno è condotto a carbone e biacca sopra un cartone, il cui fondo di color giallastro, lasciato scoperto quà e là, serve di mezza tinta, ed altre mezze tinte sono date dall'impastarsi della biacca col carbone.

Non tutta l'opera delle figure è condotta a compimento o per lo

(1) V. Gustavo Uzielli, *Ricerche; serie seconda* pag. 459 e seguente.

meno, oggi, ben evidente. Più di tutto spiccano le due teste della



Il gruppo della Sant'Anna. Cartone. — (Londra, Royal Academy).

Vergine e di S. Anna; ma questa è tenuta più bassa di valore ossia di tono; l'altra sporge, risalta, vien più innanzi, come appunto de-

v'essere trattandosi di figura più vicina a chi osserva. Nella S. Anna abbiamo la bellezza che ancora risplende in un viso di donna già



Studio di testa muliebre. — Firenze, Uffizi.

matura, viso che serba appunto tutto il riflesso della maravigliosa bellezza d'un tempo trascorso; gli occhi sono ancor vivaci come due carboni accesi che brillano nelle orbite già alquanto infossate.

La linfa cominciò ad inarridirsi su questo bel corpo che lievemente principia a dimagrire, la pelle aderisce più direttamente sui muscoli e sulle ossa e quelli sono meno pingui; ma c'è sempre ancora grazia, bellezza, soavità, che rapirebbero, se lì dinanzi non vi fosse lo splendido viso di Maria, sorridente e raggiante come la luce divina. È il viso di una giovane donna amabile, tutta venustà e tenerezza, all'apice della sua bellezza, nel momento più felice della sua fioritura, la più bella fra le più belle giovani donne che il mondo abbia mai veduto. La maternità le ha pur dato lo sviluppo del sentimento, di quel dolce amore di madre che concentra tutta la propria essenza di vita, di sentimento e di idee nella propria creatura diventata il perno della sua esistenza, è il centro della vita che esce dalla madre e si porta nella sua creatura. Con quanta beata felicità ella tiene in grembo il suo bambino, che per essa è ciò che v'ha di più bello e più sublime; lo tiene senza sforzo, senza timore, senza fatica, con tutta naturalezza, mentr'esso porgendosi in avanti prende colla manina sinistra il mento di San Giovannino e colla destra lo benedice con tutta serietà, quasi con innata consapevolezza della sua divina superiorità. Il San Giovannino alla sua volta, lui pure inconsciamente persuaso della sua condizione inferiore, riceve con convinzione e dolce contentezza la benedizione divina; è appoggiato con naturalezza alla coscia di S. Anna, la quale sull'altra porta la Madonna ed il Bambino con tutta facilità, come se si trattasse di due fiori; coll' animo ed il cuore contenti, essa gode e sorride della felicità di sua figlia.

In conclusione, questo cartone è un capolavoro di così alta grandiosità di stile, di tanta perfezione; è una tal meraviglia d'arte e di poesia, che basta da sè e non lascia sorgere la domanda se Leonardo non l'abbia anche eseguito in pittura e, al caso, dove questa si trovi; è già di per se un quadro sublime, un'opera completa.

Della *statua equestre di Lodovico il moro*, alla quale Leonardo lavorò dal 1483 (taluno vuole dal 1482) sino al 1499 non rimangono che innumerevoli schizzi e studi in disegno! e nient' altro.

Dal loro esame e da un passo delle note dei suoi manoscritti, si vien a sapere che Leonardo ne fece due modelli ed è pur lecito dedurre che da un primo pensiero di libera ed originale invenzione vivacissima, man mano, attese le difficoltà che si affacciavano per la ese-



Uno dei primi pensieri per la statua equestre di Francesco Sforza — (Dall'opera del Richter).

cuzione, egli si riavvicinò al prototipo delle statue equestri di Marc' Aurelio, del Regisole di Pavia, del Gattamelata e di Bartolomeo Colleoni. Troviamo difatti in una serie di disegni, movimenti ed atteggiamenti svariati di grande impeto e slancio, il cavaliere che combatte con gran forza ed energia, il focoso destriero che si impenna furiosamente; poi minore è l'impeto e infine il tema — anche per deside-

rio dell'accorto Lodovico il moro — è ripreso con pensiero più pacato: ed ecco allora il duca in atteggiamento più tranquillo e solenne, il cavallo coll'andatura di semplice trotto, ed ecco anche i disegni per l'armatura in legno, pel trasporto del cavallo, e per la fusione.

Degli studi di Leonardo nel campo dell'architettura ci lasciano traccia molti suoi schizzi e disegni, dai quali vediamo che egli era specialmente preoccupato delle costruzioni a cupola centrale, e ricaviamo pure i suoi studi sulla questione della costruzione del tiburio del Duomo di Milano: anzi, dai documenti (Annali) dell'archivio del Duomo veniam, a conoscere che nel 1487 egli aveva fatto eseguire un suo modello pel tiburio (1).

Nell'inverno dal 1893 al 1894, il Dott. Paul Müller Walde, che da alcuni anni trovavasi in Milano intento a studi intorno a Leonardo, domandò all'Ufficio regionale dei monumenti l'autorizzazione di poter compiere alcune indagini nella volta della sala a pian terreno della Torre delle Asse la quale trovasi all' angolo nord-est del Castello di Milano. Le sue induzioni, basate sui risultati di ricerche sui documenti, erano esatte. Piantati i ponti, incominciati gli scrostamenti, riapparvero alla luce alcuni frammenti di pittura originalissima; proseguendo, si scoprì, pur troppo in deplorevolissime condizioni, ma in conclusione si scoprì la decorazione dipintavi da Leonardo da Vinci tra gli anni 1496 e 1498 e della quale appunto ci lascia testimonianza sicura una lettera diretta al Duca Lodovico il moro da un suo famigliare il 7 Aprile 1498 e che dice *lunedì se desarmerà la Camera grande da le Asse, cioè de la torre. Magistro Leonardo promete finirla per tuto septembre, ecc.*

Questa decorazione consisteva in grandi tronchi d'albero che, innalzandosi lungo le pareti, si ramificavano in corrispondenza al

(1) Luca Beltrami: Leonardo negli studi per il tiburio della Cattedrale di Milano. Milano MCMIII.

piano d'imposta delle lunette, trasformando la vôlta in ampio pergolato, il cui intreccio di rami era arricchito dal motivo di corde dorate disposte a nodi e raggruppantisi intorno alla serraglia, dove campeggiava lo stemma ducale in un anello dorato. Legate ed appese ai rami con grosse corde, erano simulate quattro grandi targhe con iscrizioni dorate su fondo azzurro, commemoranti avvenimenti della casa sforzesca (1).



Danzatrici. — (Venezia, Galleria dell'Accademia).

PERIODO DELLA VITA RANDAGIA.

Nel 1499, al sopraggiungere della catastrofe di Lodovico il moro, Leonardo al pari di Bramante e di molti altri personaggi della Corte ducale, lasciò Milano e d'allora in poi condusse una esistenza ben diversa. Non trascorse più lunghi anni nella stessa dimora. Passò a Mantova, si recò a Venezia, ritornò alla sua Firenze, indi fu in

(1) Oggi questa geniale decorazione completamente restaurata, ci riappare nel suo antico sorriso, mercè la generosità del Sig. Avvocato Pietro Volpi; il restauro venne diretto dagli architetti Luca Beltrami e Gaetano Moretti. Veggasi lo studio documentato ed artistico di Luca Beltrami, citato nella bibliografia, in fondo a questo capitolo.

Romagna quale ingegnere di Cesare Borgia; ritornò ancora a Firenze ove si trattenne — pare — tre o quattro anni; poi cominciò ad alternare la sua residenza tra Firenze e Milano; in quest'ultima città era desiderato e trattenuto dal sovrano francese e sembra vi sia rimasto dal 1506 sino al Settembre 1514, salvo brevi corse a Firenze per una lite coi fratelli in dipendenza della eredità paterna. Dopo una breve dimora a Roma nel 1514, lo ritroviamo a Firenze; nel 1515 a Pavia, a Bologna ed a Milano per l'ultima volta. Infine, nel 1516, cedendo alle insistenze di Francesco I., si recò in Francia donde non fece più ritorno (1).

Durante questo periodo che possiamo adunque chiamare randagio, Leonardo non si trattenne, non fece vera permanenza che in Firenze ed in Milano. Nelle altre località fu soltanto di passaggio e non vi avrà potuto fare che studi e disegni, come il ritratto di Isabella d'Este eseguito a Mantova, un semplice cartone che poi non tradusse mai in pittura. È in Firenze ed in Milano che egli ha eseguito le altre opere che di lui ancora conosciamo ed ha formato degli allievi e dei seguaci. Può darsi che fin dalla prima dimora in Milano, egli avesse già accolto nel suo studio il Boltraffio, però è durante questo nuovo periodo milanese che ne troviamo ricordo negli appunti di Leonardo. È pur durante questo periodo ed in Milano che diventan suoi allievi il Marco d'Oggiono, Francesco Melzi, il Salaino e forse anche il Gianpetrino, e ch'egli influisce cotanto su Andrea Solari. Il Sodoma invece e Cesare da Sesto devon esser stati suoi allievi in Firenze tra il 1501 ed il 1506, così almeno lo dimostra il loro stile e di più, pel Sodoma, anche i casi della vita sua in quel tempo. Quanto al Luini, che sarebbe stato in tempo a conoscer Leonardo in Milano prima del 1515, dall'esame delle opere si deduce invece che egli non è entrato completamente nell'orbita leonarde-

(1) Della vita, delle peregrinazioni, degli studi e delle opere di Leonardo in questo terzo periodo, non potremo possedere alla mano notizie interamente esatte e complete se non quando sarà uscita alle stampe la terza serie delle *ricerche* di Gustavo Uzielli. Perchè un'opera così importante e preziosa rimane interrotta?

sca che più tardi e formandosi sui cartoni e sulle opere che il Vinci aveva lasciato in Lombardia. Negli appunti di Leonardo si leggon altri nomi, nelle raccolte pubbliche e private si veggon parecchie



Ritratto di Isabella d'Este. Cartone. — (Parigi, Museo del Louvre).

opere di buoni leonardeschi, ma, all' infuori di Francesco Napoletano (1) non fu ancor dato di identificare altri allievi suoi.

(1) Francesco Pagano detto Napoletano lasciò la propria segnatura *Francizo Napolitano* nel quadretto della Santa conversazione che, nel 1895, dalla Galleria Cereda di Milano passò al Kunstlergut di Zurigo, (Carl Brun: Jahresbericht der

In questo terzo periodo, Leonardo, pur conservando la insuperabile sua potenza scientifica della tecnica e la sua straordinaria naturalezza, fece un passo ancor più innanzi nella idealità poetica; così vedesi, anzi ammirasi, nel nuovo suo capolavoro maraviglioso, nel ritratto della *Gioconda*, di cui ci occuperemo più innanzi.



Schizzi pel cartone della battaglia d'Anghiari. — (Venezia Gall. dell'Accademia).
(*Fot. dello scrivente*).

La battaglia d' Anghiari, vasta composizione ordinatagli dalla Signoria di Firenze, nel 1503, e da dipingersi nella gran sala del Consiglio (a concorrenza con Michelangelo che sulla parete di fronte

Eidgen. Kommission der G. Keller Stiftung von 1895. Zürich). Nella Galleria Brera evvi della sua maniera una Madonna col Bambino.

doveva dipingere un episodio della guerra di Pisa), non fu da Leonardo condotta a compimento, (1) anzi pare che non l'avesse che appena cominciata (2) e che nel cartone preparatorio non avesse ultimato il disegno che del gruppo, rappresentante un combattimento di cavalieri



Schizzi pel cartone della battaglia d'Anghiari. — (Venezia, Galleria dell'Accademia).
(*Fot. dello scrivente*).

attorno ad uno stendardo. Il cartone, che da tempo più non esiste,

(1) Si trattava dunque di rappresentare due dei fasti militari della repubblica fiorentina ed a Leonardo toccò svolgere un episodio della battaglia combattuta presso Anghiari nel 1440 contro le truppe di Filippo Maria Visconti. Leonardo, dopo molti schizzi e studi, fece il cartone in grandezza di esecuzione e poi cominciò la pittura tentando di ritornare al sistema dell'encausto, ma, sciupandosi la pittura mentr'egli vi attendeva, l'abbandonò. Rimase il cartone che fu oggetto di grande ammirazione per oltre due secoli e poi andò distrutto!

(2) La parte però di questa pittura della battaglia di Anghiari che Leonardo aveva eseguita, nel 1513 esisteva ancora; non si sa quando sia andata distrutta.



Il gruppo principale della battaglia d'Anghiari. — (Dall'incisione dell'Edelink).

era però stato copiato in parte dal Rubens durante la sua dimora in Firenze e servì poi per l'incisione che ne fece l'Edelink, dalla quale veniamo a conoscere come Leonardo ci avrebbe pur lasciato una scena di combattimento straordinaria per evidenza ed efficacia.



L'Adorazione dei Magi. — (Firenze, Uffizi)
(*Fot. Anderson*).

Quello adunque non doveva essere che uno dei gruppi e probabilmente il principale; dai vari disegni però, e così per esempio da alcuni schizzi della Galleria di Venezia, del British Museum e della raccolta di Windsor, si può desumere che la scena doveva essere vasta, la mischia molteplice, di un grand'effetto di vita, di movimento, impeto ed arrabattamento di uomini e di cavalli. Tra gli artisti che sin dai

tempi dello stesso Leonardo avevano tratti studi in disegno da quel cartone, va ricordato Raffaello, come vediamo nel disegno doppio della raccolta di Venezia ed in altri conservati a Lille, Oxford ecc.

L'adorazione dei Magi nella Galleria degli Uffizi è lo svolgimento del tema e del problema cui attendevano ed attesero lungamente ancora altri artisti fiorentini, e tra questi il Botticelli, Filippino Lippi ed il Ghirlandaio; una scena festosa ed animata, tutta solennità e ad un



Studi di cavalli. — (Raccolta di Windsor).

tempo brulichìo di vita. Ma quando Leonardo, dopo parecchi schizzi e disegni, dopo di aver ben precisata sulla tavola l'intera composizione, ebbe fissati i contorni delle figure e del fondo, ed, ombreggiatene parecchie figure, vide emergere la sua creazione, quale l'aveva ideata, pago di aver risolto il problema, abbandonò l'opera. A dir vero, sebbene l'abbia lasciata incompiuta, pure ha impresso a quella creazione una vita, una vibrazione sorprendente, dolce grazia giovanile e lampi di sorrisi e di espressioni veramente straordinari. La Vergine, appena accennata nel suo contorno armonioso e nei lineamenti graziosi, è di età alquanto più matura di quella che ci apparve nelle opere

giovanili di Firenze e pur anche di quelle di Milano. I Magi, i personaggi ed i servi del seguito, tutti hanno una straordinaria animazione. Nel fondo ancora, rovine, scale e tutta una schiera di cavalli sbandati, e parecchi alberi già condotti con grande esattezza e perfezione.



Pensiero fantastico. — (Frammento di un disegno della Gall. di Venezia).

La Gioconda che ammirasi nel *salon carré* del Louvre e che Leonardo eseguì pure in Firenze, impiegandovi quattro anni, non è una creazione di un tipo ideale di bellezza, come sarebbe la Venere di Milo; è un vero ritratto: ma essendo la dama — Mona Lisa, moglie di Messer Francesco del Giocondo — di lineamenti perfetti, di alto intelletto e di animo bellissimo, nel ritrarla, egli seppe pur creare una figura ad un tempo reale e sovrumana, di incantevole bellezza,

e sul cui viso ed in tutta la persona risplendono l'idealità e la poesia più incantevoli.

Per presentarla in un ambiente degno di essa, Leonardo l'ha trasportata e fatta sedere su di un terrazzo, in un paesaggio di rupi, laghi e cascatelle, che esaminati partitamente rispondono alla realtà, osservati nel loro effetto complessivo formano una visione sopranaturale. Dinanzi a questa visione la bella dama sente tutta l'attrattiva poetica e fantastica, e sogna, si abbandona ad altre visioni ancora, che la portano lontano, lontano. Difatti, mentre rimane calma nell'atteggiamento di tutta la persona, la vibrazione del pensiero ed i palpiti dell'animo traspaiono dal lampo dello sguardo e dal sorriso, che scorre leggermente sulle labbra e sulle guance.

Artisticamente, nella Gioconda, Leonardo ha fatto creazione personale, in quanto che nessun altro artista ha potuto darci altra opera che l'eguagli in perfezione ed idealità: (1) però, egli non l'avrebbe potuta immaginare nè eseguire se non l'avessero preceduta tutte le creazioni pittoriche e plastiche italiane del medio evo e del quattrocento; le figure muliebri di Filippo Lippi, di Desiderio da Settignano e del Botticelli sono sugli ultimi gradini della scala altissima, che partendo dalle prime figure delle catacombe termina colla Gioconda.

La Gioconda, infine, non è soltanto un capolavoro artistico: è pure la manifestazione sensibile del cammino compiuto dalla umanità attraverso i tempi. Le piramidi personificano la potenza materiale alla quale essa era pervenuta al tempo delle prime civiltà; il Partenone e le sue sculture la successiva potenza intellettuale; e così di seguito

(1) E dire che oggi non la vediam più in tutto il suo spendore! la pittura è stata danneggiata dalle ripuliture, le quali hanno portato via molte velature, molti particolari delicati della carnagione, lasciando poche traccie del roseo delle guance e delle labbra; per buona sorte però i restauratori hanno limitato i loro ritocchi al doppio velo ed all'abito e qua e là nel fondo, cosicchè, nonostante tutto ciò e nonostante la mancanza delle velature, oggi nella figura, specialmente nella carnagione ammirasi tuttavia una modellazione infinita di mezze tinte, un chiaroscuro delicatissimo ed un colorito finissimo, tantochè ci vorrebbe tuttavia il Vasari — che ne aveva scritto lo studio migliore che mai si potesse desiderare — per ripeterne tutto il fascino incantevole che oggi ancora ci rapisce.



La Gioconda. — (Parigi, Louvre).
(Fot. Braun Clément e C.)

la cattedrale gotica, la Madonna del Baldacchino di Simone Martini, i trionfi di Giotto in Assisi, personificano la potenza sentimentale. La Gioconda è la emanazione ad un tempo della potenza intellettuale,



S. Giovanni Battista. — (Parigi, Louvre).
(*Fot. Braun, Clément & C.*).

della sentimentale e pur anche della poetica, con tutto il mistero dell'anima umana e del suo destino.

Il San Giovanni Battista dello stesso Museo del Louvre, mezza

figura in atto di predicare dinanzi al fondo buio di una spelonca, appartiene ancora a quest'ultimo periodo ed è una di quelle pitture, nelle quali, Leonardo, " avendo desiderio di dar sommo rilievo alle " cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i " fondi de' più scuri che cercava neri che ombrassino e fossino più " scuri degli altri neri, per fare che il chiaro, mediante quegli fosse più " lucido; ed infine riusciva questo modo tanto tinto, che non vi ri- " manendo chiaro, avevan più forma di cose fatte per contraffare una " notte, che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di " dare maggiore rilievo, di trovare il fine e la perfezione dell'arte. " (Vasari).

La modellazione, il rilievo, il tondeggiare, la morbidezza della carnagione di questa figura sono di una perfezione insuperabile; il sorriso che irradia tutto il viso, il lampeggiare dello sguardo ci danno l'apparizione di un essere di natura più divina che umana.

Il quadretto del *S. Girolamo penitente* della Galleria Vaticana è pur troppo altra delle opere incominciate da Leonardo con lunghi e pazienti studi, condotte sino ad un certo punto con ammirabile perfezione, e poi abbandonate neppur ancora a mezzo, per correre dietro ad altre preoccupazioni artistiche e scientifiche. Quanta ammirazione e quanto rammarico desta quest'opera incompiuta! Incredibile è la perfezione del disegno, delle forme, del substrato anatomico nella testa del santo, nel collo e nella sua spalla destra; potente, straordinaria l'originalità del vedere e del sentire suo: anche in questa figura abbozzata si comprende come egli mirasse a manifestare il grande spirito di contrizione, di penitenza e di divozione con atteggiamento non drammatico, non violento, ma delicato, finissimo e di grande sentimentalità; tale è l'espressione evidente di tutta la figura e del viso.

È qui avviene di pensare alle opere lasciate a mezzo da Leonardo e terminate da altri artisti, quelle eseguite dagli allievi sotto la sua direzione e, come dice l'Uzielli, da lui ritoccate qua e là. Può darsi

che parecchie si conservino ancora (1). E delle opere eseguite da Leonardo in Milano, nelle ripetute e prolungate dimore che pur vi fece ancora durante questo terzo periodo, che cosa sappiamo? che ci rimane? Al presente sappiamo quasi niente, e non ci rimangono che scritti, schizzi e disegni, confusi con tutti gli altri nei vari codici,



San Girolamo penitente. — (Roma, Gall. del Vaticano).
(*Fot. Anderson*).

e tra questi gli schizzi per un progettato monumento funerario con statua equestre del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio. Intanto a Firenze, sopra la porta settentrionale del Battistero abbiamo le tre statue

(1) A Londra nel 1896, all'esposizione di arte lombarda del Burlington Club, passai ore ed ore alternativamente nella ammirazione, nel dubbio, nell'agitazione, dinanzi alla stupenda *Madonna col Bambino* in un paesaggio fantastico, appartenente al duca di Battersea ed oggi ancora mi domando: è di Leonardo? è del Sodoma? è di tutti e due assieme?

del Rustici, rappresentanti la predicazione di San Giovanni Battista, e sappiamo che fu appunto Leonardo a dirigerne l'ammirabile modellazione.



San Giovanni Battista predicante. — (Statue in bronzo di G. F. Rustici. Firenze, Battistero).

Nel 1516, Leonardo andò in Francia ospite del re Francesco I, il quale dice il Vasari, *avendo avuto opere sue, gli era molto affezionato, e desiderava che colorisse il cartone della S. Anna; ma egli secondo il suo costume lo tenne gran tempo in parole.*

Il cardinale Luigi d'Aragona che, (come già dissi) lo visitò nell'ottobre dell'anno 1517, lo trovò già sofferente per sopravvenuta paralisi della mano destra cosicchè non poteva più dipingere ma ciononostante disegnava ed insegnava agli allievi che l'avevano seguìto.

Così è probabile che la gran tavola del gruppo della S. Anna, del Louvre, (nella quale non si sente vibrare interamente il vero stile

di Leonardo ed è lecito dubitare se l'assenza dei caratteri evidenti



Il gruppo della Sant'Anna. — (Parigi, Louvre).
(*Fot. Braun, Clément & C*).

della sua tecnica personale dipenda soltanto dai restauri), è probabile dico, che sia stata soltanto colorita sotto la sua direzione.

Nel castello di Cloux presso Amboise, dove dimorava, trascorse

malinconico gli ultimi anni della sua vita malaticcia ed il 2 maggio



Studio di testa di vecchio di mano di Leonardo, già creduto il suo autoritratto.
(Torino, Biblioteca di S. M. il Re). — (Veggasi: Morelli, Kunstkritische-Studien).

dell'anno 1519 ritornò in seno alla creazione divina per la quale egli aveva sempre professato un culto così sublime.

In Leonardo da Vinci noi abbiamo due personalità: lo scienziato



Il vero ritratto di Leonardo, disegno di un suo allievo.
(Raccolta di Windsor). — (Veggasi: Morelli, Kunstkritische-Studien).

e l'artista. Egli aveva una dote intellettuale che lo spingeva con desiderio irresistibile allo studio sperimentale e quindi era un paziente inda-

gatore dei minuti particolari tanto nel campo scientifico, quanto nell'artistico; aveva pure una seconda dote e questa propria dell'animo suo, era idealista, assorgeva alle invenzioni ed alle creazioni; cosicchè cogli studi sperimentali scientifici addiveniva alle invenzioni e cogli studi pazientissimi artistici alle creazioni. Invero, se la idealità fu la fiamma ispiratrice dei suoi capolavori, la scienza sperimentale ne fu la base; essi sono fatti tutti di infinita pazienza.

Così viene da sè la risposta alla domanda ed al rimpianto:

a che servirono ai suoi contemporanei ed ai posteri gli studi sperimentali e le invenzioni scientifiche di quel gran genio, dal momento che non ne rimase traccia che nei soli suoi manoscritti, i quali erano inesplorati, si può dire, ieri ancora?

se dedicato all'arte avesse anche tutto il tempo speso per la scienza, noi avremmo almeno qualche opera sua di più!

I capolavori non si contano ma si ammirano ed anche uno solo può riempirci l'animo di gioia infinita. Fu la scienza che spinse Leonardo verso il vero, allo studio della natura, trattenendolo per tal modo dall'imitare le opere dei suoi contemporanei e quelle antiche; fu la scienza che gli diede il suo indirizzo artistico eminentemente personale e lo portò alla incomparabile esecuzione delle sue sublimi creazioni artistiche. Esecuzione e creazione in Leonardo sono inseparabili. Senza Leonardo scienziato non avremmo Leonardo artista.

Prospetto Cronologico

DELLE OPERE CHE SI POSSONO ASSEGNARE A LEONARDO DA VINCI, ED ANCORA ESISTENTI.

I.

Periodo fiorentino (1470 circa-1482).

Parigi (Louvre). — *L'Annunziazione;*

Vienna (Galleria Lichtenstein). — *Ritratto muliebre;*

Firenze (Accademia). — *L'Angiolo* nella tavola del Battesimo del Verrocchio;

Londra (South Kensington). — *Madonna col Bambino,* piccolo gruppo in terra cotta;

„ (South-Kensington). — *San Giovanni Battista*, piccolo busto in terra cotta (?);

„ (British M.). — *Busto di guerriero,* di profilo con elmo e corazza, disegno (1).

---

(1) In questo elenco non posso comprendere che questo disegno, quello del ritratto di Isabella d'Este, il cartone della Sant' Anna ed il disegno di Torino perchè hanno una certa importanza particolare. Sarebbe impossibile per ora fare un elenco cronologico delle centinaia e centinaia di disegni di Leonardo, e non sarebbe il caso di farne una scelta poichè anche nei più piccoli, in pochi segni, egli ci lasciò lampi di genio e sorrisi di grazia e di bellezza. Le raccolte più ricche di disegni di Leonardo sono:

la Galleria degli Uffizi di Firenze;
la Biblioteca Ambrosiana a Milano;
la Galleria di Venezia;
la Biblioteca di S. M. il Re in Torino.

all' estero:

il Museo del Louvre, a Parigi;
il British Museum ed il South Kensington Museum, a Londra;

II.
Periodo milanese (1483-1499).

Parigi (Louvre). — *La Madonna della grotta;*
Londra (National Gallery). — *La Madonna della grotta;* (ripetizione con alcune varianti);
Cracovia (Galleria Czartoriski). — *Il ritratto di Cecilia Gallerani;*
Milano (Refettorio delle Grazie). — *La Cena;*
„ „ „ — *I ritratti di Lodovico e Beatrice coi loro due figli* (non ne rimane che la massa complessiva);
Londra (Academy). — *Il gruppo della S. Anna* (cartone).

III.
Periodo randagio (1500-1519).

Parigi (Louvre). — *Il ritratto di Isabella d'Este* (cartone);
Firenze (Uffizi). — *L'adorazione dei Magi* (abbozzo);
Parigi (Louvre). — *La Gioconda*;
„ „ — *San Giovanni Battista;*
Roma (Gall. Vaticana). — *S. Girolamo penitente;*
Torino (Bibl. di S. M. il Re). — *Testa di Vecchio* (disegno);
Parigi (Louvre). — *Il gruppo della S. Anna.*

---

la Biblioteca reale a Windsor;
la Biblioteca Albertina a Vienna.

Inoltre all'Ambrosiana si trova il celebre *codice atlantico*, la più grande raccolta di manoscritti e disegni, riuniti in un volume; nella Biblioteca dell'Istituto a Parigi ed in quella di Windsor altre di simili raccolte in codici e così un codice nella Biblioteca di S. M. il Re a Torino ed altro nella Trivulziana a Milano.

Elenco di Opere

SULLA CUI ATTRIBUZIONE A LEONARDO GLI STUDIOSI SONO DISCORDI.

L'Annunziazione degli Uffizi. — Questa pittura non concorda colle opere certe di Leonardo, neppur con quelle del suo periodo giovanile, cioè colla testa di angiolo dipinta nel *Battesimo* del Verrocchio e coll'Annunziazione del Louvre, nè coi disegni di quel tempo.

La sposina dell'Ambrosiana detta Beatrice d'Este da alcuni, Bianca Maria Sforza da altri. — Il Morelli ha dimostrato che quest'opera è di Ambrogio de' Predis e il dott. Bode alla sua volta ha trovato a Berlino nella raccolta Lippmann il vero ritratto di Bianca Maria Sforza, che ha lineamenti ben diversi. Non può neppure essere il ritratto di Beatrice d'Este poichè diversi altresì erano i caratteri dei lineamenti di questa principessa, come rilevasi dal busto di Gian Cristoforo Romano al Louvre, dalla statua tombale giacente di Cristoforo Solari alla Certosa di Pavia e dal ritratto che figura sulla pala N. 87 della Galleria Brera, assegnata allo Zenale.

Il ritratto virile dell'Ambrosiana. — È dipinto con una tecnica che non si riscontra in alcuna pittura di Leonardo.

La " belle ferronière " del Museo del Louvre, detta pure Lucrezia Crivelli. — Il disegno, la modellazione, il colorito, lo stile sono completamente del Boltraffio suo allievo. Quando nell'Annuario delle Gallerie Nazionali italiane (Volume IV, 1899) pubblicai uno studio

sul Boltraffio e diedi un saggio dell'elenco delle sue opere, invano aggiunsi l'indicazione di quest'opera nelle bozze.

La Resurrezione di Cristo, nel Museo di Berlino. — Veggasi quanto ne scrissero da una parte il Direttore dott. W. Bode sia nell'Annuario dei Musei prussiani, sia nel suo volume sugli scultori e pittori del Rinascimento ed il Dott. Paul Müller Walde nel suo libro su Leonardo (libro tuttora incompiuto ma pur così pregevole); dall'altra il senatore Giovanni Morelli nei suoi " Kunst-Kritische Studien ".

La testa di Cristo, disegno della Galleria Brera. — Come ho già avvertito questo disegno sebbene di maniera leonardesca, non è suo, è di mano di Cesare da Sesto; inoltre non ha relazione colla testa di Cristo nella Cena di Leonardo.

La testa in cera del Museo di Lille. — Prima era attribuita a Raffaello; poi gli fu tolta per darla a Leonardo. Anch'io, giudicando dalle fotografie, sotto il fascino di quella delicata e graziosa figura, credevo si trattasse di una delle creazioni ideali di Leonardo: ma quale non fu la mia meraviglia quando, recatomi a Lille e trovatomi finalmente (1) dinanzi a quel gioiello, dovetti riconoscere che quest'opera è, al pari del panneggiamento in terra cotta che la ricinge sull'alto del petto, un lavoro del XVIII secolo o tutt'al più della fine del XVII secolo! Il tipo è precisamente quello che dal più al meno gli artisti italiani del XVIII secolo davano alle loro figure muliebri; il triangolo rovesciato ed assai largo, nel quale è inscritta la testa di Lille, ci dà precisamente la proporzione allora adottata di preferenza per le teste; così l'espressione, così l'idealità sono manifestate come si sentiva in quel tempo. La circostanza che sinora ha condotto fuor di

(1) Il giorno 29 Settembre del 1890. Dopo, non ho cessato di riflettere al quesito e di ricercare in Roma ed altrove le prove definitive della mia conclusione e non mi è stato difficile trovarle.

strada nell'esame di questa testa sarebbe: che l'artista l'ha modellata



Testa muliebre in cera, opera del XVII-XVIII s. — (Lille, Museo Wicar).

di getto e non ha più avuto il tempo di lavorarla, di ridurla nelle

forme e nella modellazione allo stile classicizzante di allora. Questo è lo stesso caso che accadde poi a Canova per la testa della sua statua funeraria di Papa Rezzonico, rimasta di stile così diverso da tutte le altre sue opere. Ciò non toglie che la testa in cera del Museo Wicar, in Lille, è sempre un miracolo di grazia e di soave poesia. Nell'intervallo tra la Santa Cecilia di Stefano Maderna e le opere del Canova, l'Italia era ben ancora in grado di dare il ***busto di Lille.***

Casi della vita di Leonardo da Vinci.[1]

1452 nasce in Vinci, presso Empoli, nel territorio fiorentino;
1470 intorno al 1470, e probabilmente prima ancora, dal padre suo Ser Piero da Vinci è allogato nello studio del Verrocchio in Firenze;
1472 figura inscritto nel libro della compagnia dei pittori in Firenze;
1476 è ancora nella bottega del Verrocchio;
1478 riceve l'ordinazione di un quadro dell'adorazione dei Magi;
1481 è ancor intento a dipingere un quadro dello stesso soggetto e forse è la medesima opera;
1482 lascia Firenze;
1483 si trova in Milano alla corte di Lodovico il moro;
. . . comincia la statua equestre di Francesco Sforza;
. . . eseguisce il ritratto di Cecilia Gallerani;
1487 riceve l'ordinazione di un modello pel tiburio del Duomo di Milano;
1489 2 Febbraio dirige gli spettacoli in onore delle nozze del Duca Gian Galeazzo con Isabella d'Aragona;
1491 18 Gennaio, così pure per le nozze di Lodovico il moro con Beatrice d'Este;
» ricomincia un nuovo modello della statua equestre di Francesco Sforza;
1490-92 si occupa ancora del tiburio del Duomo;
1492 dipinge nel Castello di Milano e dirige la decorazione di alcune sale;
1493 8 Dicembre, nozze di Bianca Maria Sforza coll'imperatore Massimiliano;
1495 dipinge, ai capi estremi inferiori della Crocifissione del Montorfano nel Refettorio delle Grazie, i ritratti di Lodovico e Beatrice e dei loro due figliuoli;
1497 ha terminato la decorazione della sala delle asse;
1498 ha terminato il Cenacolo;
1499 ha terminato il secondo modello della statua equestre;
» riceve in dono da Lodovico il moro una vigna nei pressi di Porta Vercellina;
» 2 Settembre, Lodovico il moro fugge da Milano;

(1) Amoretti, *Memorie storiche di Leonardo da Vinci.*

G. Milanesi, *Prospetto cronologico, in Vasari,* vol. IV, pag. 87 e seg.

G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci,* 2. edizione vol. I. Pur troppo, ripeto, non potremo aver notizie sicure sui casi della vita di Leonardo dal principio dell'anno 1500 sino alla sua morte, fino a tanto che non verrà pubblicata la seconda ed ultima parte del prezioso lavoro dell'Uzielli.

1499 6 Settembre, il Trivulzio entra in Milano;
» 7 Novembre, entra Lodovico XII Re di Francia;
» 14 Dicembre Leonardo manda tutti i suoi denari a Firenze per mezzo di lettere di cambio;



Caricatura. — (Galleria di Venezia).

1499 il 15 Dicembre o poco dopo parte da Milano con Luca Pacioli;
» passa a Mantova, ove disegna il cartone pel ritratto di Isabella d'Este;
1500 a Venezia;
1501 a Firenze, ove eseguisce il secondo dei due cartoni del gruppo di S. Anna, quello per la pala ordinatagli dai frati dell'Annunziata;
1502 a Firenze;

1502 viaggia nell'Umbria e nelle Marche, quale architetto ed ingegnere del Duca Valentino Borgia;
1503 a Firenze, ove fa parte della Commissione interpellata sul luogo più conveniente dove collocare il Davide di Michelangelo;
1503-1505 a Firenze, ove disegna il cartone e comincia la pittura della battaglia di Anghiari;



Caricatura. — (Milano, Ambrosiana).

1504 9 Luglio muore suo padre Ser Piero da Vinci;
1505 a Roma.
» a Firenze, ove termina il ritratto della Gioconda al quale lavorava da 4 anni;
1506-1513 a Milano, salvo brevi assenze, onde recarsi a Firenze nel 1507, 1509, 1510 e 1511 per la lite coi fratelli sulla eredità paterna;
1513 fa una nuova apparizione a Firenze;
» a Milano, donde parte il 24 Settembre con alcuni allievi per Roma: ove dipinge il bozzetto di S. Girolamo (?);
» a Parma di passaggio;
» a Firenze nel Dicembre;

1515 a Pavia, poi a Bologna; indi a Milano per l'ultima volta;
1516 va in Francia ospite di Francesco I. Re di Francia e risiede nel Castello di Cloux presso Amboise, donde non si allontana più;



Caricature. — (Milano Ambrosiana).

1517 10 Ottobre è visitato dal cardinale d'Aragona, che lo trova malaticcio;
1518 22 Aprile fa testamento;
1519 2 Maggio muore.

Bibliografia.

Vasari. — *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti.* Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, MDCCCLXXIX, vol. 4.

C. Amoretti. — *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci.* Milano, 1804.

Giuseppe Bossi. — *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci.* Milano, 1810.

G. L. Calvi. — *Notizie dei principali professori che fiorirono in Milano ecc.* Parte III Leonardo da Vinci. Milano, 1869.

Carl Brun. — *Leonardo da Vinci und Bernardino Luini.* Leipzig.

G. Uzielli. — *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci.* Firenze, 1872.

Govi, Colombo, Mongeri e Boito. — *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci.* Milano, 1872.

J. P. Richter. — *The literary Work of Leonardo da Vinci.* Londra, 1881, due volumi illustrati.

G. Uzielli. — *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci.* Serie Seconda. Roma, 1884.

W. Bode. — *Italienische Bildhauer der Renaissance.* Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei ecc. Berlin, 1887.

Lermolieff. — *Kunstcritische Studien über italienische Malerei.* Leipzig. Tre volumi: 1890, 1891 e 1893.

Giovanni Morelli. — *Della pittura italiana.* Studii storici o critici. Prima edizione italiana. Traduzione preceduta da cenni biografici intorno a G. Morelli, dettata da Gustavo Frizzoni. Milano, 1897.

Ch. Ravaisson Mollien. — *Les manuscripts de Leónard de Vinci.* Paris, 1881.

G. Frizzoni. — *Arte italiana del Rinascimento* (il cap. 4°). Milano, 1891.

Paul Müller Walde. — *Leonardo da Vinci.* Lebensskizze und Forschungen, etc. München, 1889-90 (tre fascicoli, con illustrazioni).

G. Uzielli. — *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci.* Seconda edizione corretta ed ampliata, vol. I. Torino, 1896.

Paul Müller Walde. — Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci. Due fascicoli pubblicati nel 1897 e nel 1898, estratti dagli Annuari dei Musei prussiani - Berlino.



Caricatura.

E. Müntz. — *Leónard de Vinci.* Paris, 1899 con illustrazioni.

Gabriel Séailles. — *Leónard de Vinci — l'artiste et le savant.* Paris, 1892.

E. Solmi — *Leonardo.* Firenze, 1900.
L. Beltrami. — *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Princ. Trivulzio in Milano.* Milano; Ulrico Hoepli, MDCCCXCI.
H. Taine. — *Philosophie de l'art,* 2. edizione in due volumi. Paris.
D. Nino Smiraglia-Scognamiglio — Ricerche e documenti sulla giovinezza di Leonardo da Vinci 1452-1482. Napoli, 1900.
L. Beltrami. — Leonardo da Vinci e la Sala delle asse nel Castello di Milano. Milano, MCMII.



Caricatura. — (Milano, Ambrosiana).

D. Georg Gronau. *Leonardo da Vinci.* London, 1903.
Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana. Milano, Ulrico Hoepli, 1904 pubblicazione della Reale Accad. dei Lincei.

In corso di pubblicazione:

I manoscritti di Windsor.
I manoscritti di Windsor, del *British Museum* e del *South Kensington Museum.*

BRAMANTE

1444-1514

BRAMANTE

Di Donato Bramante da Urbino il più grande architetto dell'apogeo del rinascimento, par incredibile, noi sappiamo soltanto, e ancora per approssimazione, quando e dove sia nato e poi ignoriamo completamente i casi della vita giovanile, le origini dell' arte sua. Quando ci appaiono le sue prime creazioni in Lombardia, egli è già uomo ed artista maturo, eppure, di lui siamo ancora all' oscuro: sono soltanto le sue opere che parlano.

Eccoci pertanto costretti a valerci di poche notizie tramandateci dalla tradizione e delle induzioni consentite dallo studio delle sue opere.



Donato Bramante.
(Medaglia del Caradosso).

L'architettura del rinascimento, iniziata genialmente dal Brunelleschi ed avviata vigorosamente da Leon Battista Alberti, aveva compiuto il suo primo svolgimento e stava avviandosi ancora in Toscana verso l'evoluzione che l'avrebbe condotta lentamente allo stile dell' alto rinascimento, quando nell' Umbria, Luciano da Laurana entrò risolutamente nel nuovo indirizzo, trasformò lo stile toscano e lo avviò a novella vita (1).

(1) Luciano era dalmata e, secondo il prof. Egidio Calzini, dovrebb'essere detto

Testimone per eccellenza di questa rivoluzione rimane appunto in Urbino il palazzo ducale eretto dal Laurana tra il 1465 ed il 1482.

Lo stile dell'architettura toscana, vi appare d'un tratto trasformato da una nuova ispirazione che risale nuovamente allo spirito, alle forme ed agli elementi dell'architettura classica; animato da un senso di sobria grandiosità, di imponenza delle linee e delle masse, appare altresì rallegrato dal sorriso delle più geniali eleganze e raffinatezze dei particolari, come sarebbe nelle cornici, nelle mensole, nelle chiavi degli archi, nei capitelli, nella decorazione ornamentale delle lesene e dei fregi.

È probabile che Donato Bramante sia capitato in Urbino, fin dai primi anni dell'inizio dei lavori del Laurana. Egli era nato intorno al 1444 nel vicino paese di Fermignano da famiglia di qualche levatura, dalla quale per altro, o per mancanza di mezzi o per bizzarria dell'indole propria, non potè essere fornito di cultura generale. La tradizione raccolta dai più antichi scrittori che di lui ci lasciarono notizie, riferisce che dapprima studiò e professò la pittura: e ne troveremo conferma nei suoi dipinti; le sue opere di architettura ci rivelano alla loro volta che anche in Urbino egli deve aver imparato i rudimenti di quest'arte, anzi è qui che egli si deve essere assimilato lo stile del Laurana.

Noi ignoriamo tuttora quanto tempo egli si sia fermato in Urbino, quando ne sia partito per venire nell'Italia superiore e quale itinerario abbia seguito, dove si sia trattenuto, lungo il suo viaggio, fino all'arrivo in Milano. Tuttavia, siccome ancora dalle sue opere di pittura ci è consentito di dedurre che la tradizione dice cosa esatta asserendo che egli studiò l'arte del dipingere e la prospettiva sotto Piero della Francesca, e di dedurre altresì che se non da Luca Signorelli e da Melozzo da Forlì personalmente, per lo meno dalle loro opere egli ebbe pure efficace insegnamento: così è lecito conchiudere che si sarà

da Urana e non da Laurana, Urana essendo il nome del suo villaggio natio presso Zara nella Dalmazia, Egidio Calzini: *Urbino e i suoi monumenti.* Rocca San Casciano. L. Cappelli, 1897.

adunque trattenuto in varie località dell'Umbria e delle Marche e poi in Ferrara. Parimente qualche traccia dello stile del Mantegna ci è pur manifestata da alcuni dei suoi affreschi, epperciò possiamo ritenere ne abbia per lo meno vedute le opere in Padova ed in Mantova.

Dalle sue creazioni architettoniche poi emerge, talora la probabilità, talora la certezza che prima egli abbia peregrinato attorno ad Urbino, si sia recato a Perugia e ad Ancona, poi prendendo la sua via verso settentrione, egli si sia trattenuto a Rimini, a Forlì, a Ravenna, Bologna, Ferrara, Padova, Venezia, Verona e Mantova (1).

Difatti negli edifici di Bramante ci è dato di scorgere reminiscenze dei principali monumenti antichi di quelle città, così dell'arco d'Augusto in Perugia e dell'arco di Traiano in Ancona, dell'arco e del ponte d'Augusto in Rimini, dei monumenti romani di Padova e Verona, così pure reminiscenze dei monumenti dei bassi tempi romani e del periodo bizantino di Ravenna, del castello di Ferrara, della Basilica di San Marco in Veneza.

È inoltre evidente l'impronta potente delle creazioni di Leon Battista Alberti in Rimini ed in Mantova, al punto che non sono affatto temerarie le induzioni di scrittori, i quali ritengono che in Mantova Bramante si sia trattenuto a lungo, o per lo meno non solo vi abbia studiato le creazioni di Leon Battista Alberti, ma lo abbia conosciuto e sia entrato con lui in relazione da maestro ad allievo.

Quando finalmente Bramante giunse a Milano, si può dire che egli era a cognizione dello svolgimento e delle conquiste dell'architettura italiana del primo rinascimento e dal Laurana aveva già ricevuto l'impulso verso lo stile dell'apogeo. La sua indole lo portava altresì all'ammirazione ed allo studio dell'architettura classica, il suo genio gli faceva sognare edifici dalle linee armoniose, dalle masse ampie e ben proporzionate nelle varie loro parti, dalle forme semplici, pure

(1) Non si hanno indizi sufficienti per conchiudere se sia stato sin d'allora a Firenze, e così pure se a Brescia, a Bergamo ed a Cremona egli si sia fermato prima di arrivare a Milano oppure vi si sia recato in seguito, durante il suo lungo soggiorno in Lombardia.

ed eleganti, e dagli effetti vivaci di luci ed ombre. Ciò si spiega poichè egli era anche pittore, anzi la pittura era la professione colla quale cominciava la sua carriera e non l'abbandonò giammai, salvo forse nella tarda età; egli la trattava di preferenza associata all'architettura e sebbene, da quanto ci rimane in questo campo, non vi appaia l'alto valore delle sue opere architettoniche, tuttavia è evidente che l'estro pittorico e quella passione del dipingere furono per lui una fortuna ed ebbero grandissima parte nella formazione del suo genio di architetto e quindi nella creazione dei suoi meravigliosi edifici, facendogli prediligere gli effetti pittorici, i contrasti di masse svariate, piene e luminose con vani larghi, con ombre profonde; facendogli trovare il segreto così prezioso della vita, dell'animazione che vi seppe imprimere.

PERIODO LOMBARDO

I.

Opere di Architettura.

La data più probabile dell'arrivo di Bramante in Milano oscilla tra il 1474 ed il 1476, ed in Milano, o meglio nella Lombardia, egli ebbe dimora sino alla fine del 1499, durante il qual lungo periodo di tempo fece parecchie assenze, tra le altre in Liguria, in Toscana ed in Roma.

In Lombardia di monumenti antichi non ne trovò molti, la gran chiesa di San Lorenzo però (trasformazione della sala maggiore delle Terme di Massimiano), per la sua importanza e l'insegnamento che egli ne trasse, bastava quanto una numerosa serie di edifici; trovò il Duomo in costruzione assai progredita, colle sue ampie e maestose navate; la cappella Portinari di Michelozzo a Sant'Eustorgio; il Castello Sforzesco, il Banco Mediceo; e fuori di Milano, il Castello di Pavia e la Certosa; trovò ovunque il gusto pittorico e decorativo lombardo che già rallegrava l'architettura e la scultura. Per quanto il suo ideale artistico, e massime architettonico, fosse ben diverso, è certo che l'ambiente della regione, i monumenti e le opere d'arte, l'indole arti-

stica locale, ebbero anche la loro parte, sia pur piccola, nello svolgimento del suo stile.

Bramante era capitato in Milano sconosciuto; non era aspettato alla Corte ducale, nè presso alcuna famiglia cospicua; cominciò a campare facendo delle decorazioni pittoriche sulle facciate e nei cortili delle case, decorazioni di carattere specialmente architettonico ed ornamentale, sebbene la figura vi avesse pure una parte importante.

Si ritiene per lo appunto sia una delle prime sue opere *la decorazione pittorica della casa dei Fontana*, oggi dei Silvestri, in corso Venezia al n.º 16, nella qual decorazione ha prevalenza il concetto architettonico epperciò ne terrò subito parola, sebbene mi riservi di discorrerne ancora in seguito, in altro capitolo dedicato alle sue pitture.

La casa dei Fontana era stata costrutta alcuni anni prima in quello stile fiorentino-lombardo svoltosi in Milano sotto l'esempio dei maestri fiorentini: Filarete, Michelozzo e Benedetto Ferrini, i quali avevano arricchito la capitale lombarda di alcune loro geniali creazioni. A Bramante toccò di abbellirne la facciata di una decorazione pittorica, che è pervenuta sino a noi, molto svanita per opera del tempo e delle intemperie, ma tale ancora da poter essere gustata nel suo complesso, da darci un esempio rarissimo di siffatte opere (anzi oramai unico) e da presentarci altresì lo stile dell'architettura all'arrivo di Bramante in Milano. La porta colla sua ricca inquadratura marmorea a candelabri e le finestre colle loro belle cornici di cotto rimanevano isolate in larghi spazi, e Bramante ne approfittò per distribuirvi con piena libertà tutto un organismo architettonico dipinto in terra bruno chiaro e verdognolo, avvivato da alcune figure in policromia. Immaginò che il basamento o pian terreno fosse opera massiccia e di certa robustezza e sulla sua linea superiore fece correre un bel fregio a finto bassorilievo di fogliami alternati con medaglioni contenenti busti virili e femminili. Sopra, fece sorgere dei pilastri corinzi scanalati che ripartiscono la facciata e ne formano ad un tempo l'ossatura, e portano alla loro volta un fregio di corona-

mento, ancor esso a finto bassorilievo e rappresentante un baccanale di sirene, putti, caproni che si rincorrono allegramente; di tratto in tratto, questo fregio è interrotto da occhi, aperture circolari riservate per dar luce nel solaio, ma viceversa quasi tutte murate e adorne di busti virili dipinti, formanti medaglioni come nel fregio inferiore. Di questi medaglioni, dei fogliami, delle figure in policromia, e così pure



La porta della casa dei Mozzanica.
(Fot. del Sig. Carlo Fumagalli).

di un fregio che conservasi in una sala terrena dell'interno dirò adunque a suo luogo. Qui importava ricordare questo esemplare caratteristico dell'architettura di Bramante ispirata a concetto organico e di uno stile grandioso e nobile, che partendo dal rinascimento toscano risaliva nuovamente allo spirito ed alla purezza delle forme classiche.

Del medesimo stile e della stessa grandiosa semplicità è *la porta*

ch'egli aveva architettato *per la casa dei Mozzanica* e che oggi ammirasi nella villa Serbelloni a Taïno presso Angera (1).

Due pilastri corinzi scanalati che sorreggono una trabeazione ed inquadrano un arco portato da due pilastri più sottili: niente altro, eppure quanto senso di vita e di movimento nell'effetto! quanta signorilità! quanta nobiltà di proporzioni! Pochi e sobri i particolari decorativi ma di una eleganza ammirabile: i capitelli sono scolpiti con maestrìa ed alcuni dei loro ornamenti distaccano a traforo; i pilastrini interni, a metà della loro altezza, sono adorni di dischi in rilievo che rompono la monotonia della superficie; la chiave dell'arco, a forma di mensola, reca una targa con stemma. Tutto è condotto con grande cura e distinzione (2). Sull'architrave corre l'iscrizione:

VIRTVTVM AC LABORVM LAVRENTI
MOZZANICAE ELEGANS MONVMENTVM

La prima opera monumentale di Bramante è fuori di Milano in *Abbiategrasso,* e reca la data del 1477.

Quando si entra nel vasto cortile a porticati, che precede il *Duomo* di quel grosso borgo, si rimane colpiti dall'effetto straordinario di grandiosità della facciata, che sorge là in fondo. Una massa imponente si erge alta e maestosa; un profondo nicchione forma macchia oscura e

(1) La casa dei Mozzanica sorgeva ove oggi apresi la Galleria De Cristoforis sul Corso Vittorio Emanuele. Di Lorenzo Mozzanica conservasi il ritratto in busto a bassorilievo colla data 1475 nel Museo archeologico nel Castello di Milano.

(2) Questo tipo signorile ed elegante di porta appare in Milano:
nella porta della casa dei conti Fiorenza al n.º 2 in via Giuseppe Verdi;
nella porta della casa bramantesca in via Valpetrosa;
nella porta della casa dei Castani in Piazza San Sepolcro.

Sono tutti lavori del tempo di Bramante, fatti ad imitazione del suo stile e forse è creazione sua, personale, quello di via Giuseppe Verdi.

Nel Museo artistico municipale in Milano è esposto un disegno di una porta di casa signorile, che per lo stile ed anche per la maniera del segnare si avvicina ai disegni dello stesso Bramante per la chiesa di San Satiro pubblicati dal Beltrami.

Un portale ancor del medesimo stile vedesi in Pavia nella via Mentana (antica casa di Giason del Majno).

tutt'attorno la cinge la superficie luminosa dei due lati a doppio ordine di colonne e dell'arcone superiore con frontone. L'interno del nicchione



Facciata del Duomo di Abbiategrasso.
(Fot. dello scrivente).

è scompartito da lesene e inquadrature. L'ispirazione sua dalla Basilica di San Andrea in Mantova, dell'Alberti, e dalla parte centrale della

Basilica di San Marco in Venezia è evidente: e da quest'ultima è pur preso persino il motivo felicissimo di due ordini sovrapposti di colonne che veggonsi nei due lati. Ciononostante, nel suo risultato questa facciata, applicata contro la fronte della Basilica, è di una potenza d'effetto incredibile; è una invenzione che palesa d'un tratto il genio di Bramante (1).

Entrando invece — in Milano — nell'interno della *Chiesa di Santa Maria presso S. Satiro* (2), si prova una impressione diversa e stranissima; par di scendere nell'interno di un poderoso monumento, il quale stia affondandosi. Tale è l'effetto che danno le maschie pro-

(1) La parte superiore di questa facciata non fu mai terminata, così gli stipiti della porta. Il fondo (o parte centrale) fu invece alterato nel seicento.

(2) La storia della chiesa di San Satiro e della chiesa di Santa Maria presso San Satiro — che son poi tutt'uno — è intricata ed oscura.

Nel IX secolo l'arcivescovo Ansperto aveva eretto e dedicato a San Satiro una chiesa col suo campanile ed il Battistero dinanzi alla fronte della stessa, o per lo meno ad essa fronte vicinissimo. Il campanile ed il Battistero esistono tuttora, quest'ultimo però avvolto da un esterno rivestimento del rinascimento. La vecchia chiesa invece più non esiste: essa doveva aver la facciata in senso opposto a quella della chiesa attuale ed il suo asse doveva aver una direzione maggiormente a sud. Attorno alla medesima col susseguirsi dei secoli si erano assiepate case e casupole, e da una parte si era venuta sistemando una strada frequentatissima e che è ancora l'attuale via del Falcone. Intorno al 1470 per cagione della vetustà di questa chiesa e per desiderio di custodire degnamente una immagine miracolosa della Vergine, se ne intraprese la ricostruzione, chiamandola di Santa Maria presso San Satiro, quasi che il Battistero andato in disuso e diventato semplice cappella fosse stata la vera chiesa antica di San Satiro. La costruzione procedeva lentamente, quando nel 1479, per nuove e larghe oblazioni potè essere ripresa con propositi di maggiore ampiezza e ricchezza ed affidata a Bramante; questi la ricominciò capovolgendone l'asse e fece prima il nuovo corpo anteriore, cioè le tre navate. Più tardi, fra il 1490 ed il 1494, fece il presbiterio colla cupola ed il finto sfondo del coro, e così pure il braccio di sinistra della crociera congiungendola col vecchio Battistero, diventato cappella di San Satiro. Nel frattempo, probabilmente intorno al 1480, egli aveva eretto la sacrestia ottagona. Nel 1498 intraprese a completare la crociera che mancava ancora del braccio di destra e ciò nondimeno non fu poi ultimata che parecchi anni dopo e da altri. Nel 1499 diede pure il disegno della facciata, che Luca Beltrami ha scoperto ed accertato fra i disegni del Louvre a Parigi: anche questa però fu cominciata da altri dopo la sua partenza e non tirata più in su del basamento. (L'attuale facciata è stata eseguita nel 1871).

porzioni dei pilastri e l'ampiezza della vòlta, in seguito agli inesperti provvedimenti adottatisi nei tempi nostri nello riordino di questa chiesa, attorno alla quale per l'azione dei secoli il suolo della città è venuto rialzandosi (1).

E siccome tutt'attorno son pur venute accerchiandola case di abitazione (alcune, le più moderne, assai alte), così le tre navate interne si trovano immerse nella penombra e cresce l'effetto cavernoso che contrasta colla gran luce che risplende sotto la cupola e nella navata trasversale. Tuttavia, le tre navate anteriori, le quali nel loro organismo ricordano notevolmente l'interno della chiesa di Sant'Andrea in Mantova, si impongono colla massa severa dei pilastri e degli archi, col grandioso architrave che corre al disopra (lungo i due lati della navata centrale) e colla linea larga, maestosa e pura della gran vòlta a botte. È questa la poderosa ricostruzione di San Satiro, opera di Bramante.

Stando ancora sotto la gran vòlta e guardando verso il fondo della chiesa, al di là dell'altare maggiore, par di vedere il coro, nel quale continui lo stesso organismo della navata centrale: ma questa non è che una felice illusione. Basta portarsi innanzi e venir sotto la semplice ed armoniosa cupola a pennacchi, per accorgersi che quello sfondo è simulato in rilievo sopra una parete piana, quasi aderente all'altar maggiore.

Già al tempo di Bramante la via del Falcone passava in quel punto preciso e sbarrava quindi il passo ad ogni estensione della costruzione da quella parte. Costretto a troncare a questo punto la nuova chiesa e non volendo peraltro lasciarla priva dell'effetto del coro (epperciò con senso opprimente per mancanza di spazio e di aria nello sfondo), egli vi supplì coll'espediente anzi coll'artifizio il più semplice ma pur anche il più ingegnoso che mai si potesse escogitare. Finse

(1) Invece di lasciare il pavimento della chiesa al suo antico livello e lasciarvi scendere la gente come oggi avviene ancora nella Basilica di S. Ambrogio, i restauratori lo ricoprirono con uno nuovo tenuta a livello dell'odierno piano stradale.

in prospettiva tutto lo sfondo del coro. E non lo finse in pittura, lui



La finta prospettiva del coro nella chiesa di S. Satiro in Milano.
(Dal trattato di Prospettiva del pittore Enrico Vegetti, Ed. Calcaterra, Milano).

pittore ed a questa attratto per indole naturale, ma bensì in rilievo degradante dall'alto rilievo al basso e bassissimo rilievo, ripetendo le

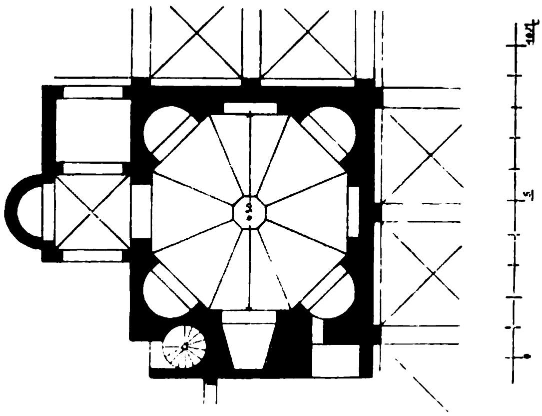


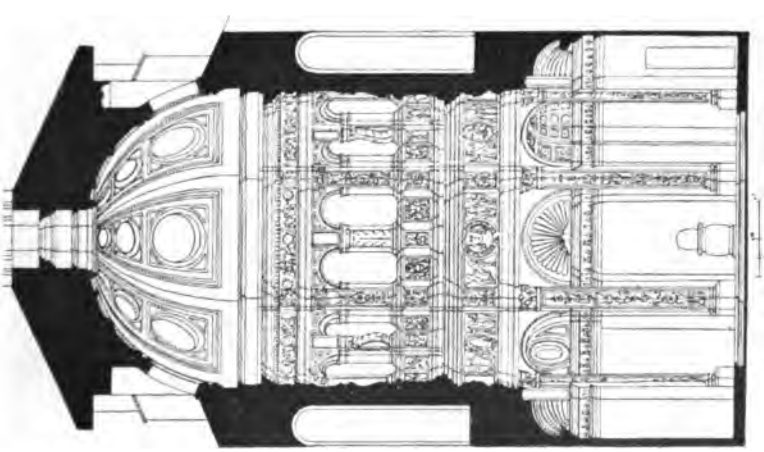
Fregio nella Sacrestia di S. Satiro in Milano.

stesse linee, le stesse masse dell'organismo della chiesa, fin i particolari dei capitelli dei pilastri e dei rosoni della vòlta. Padrone della scienza della prospettiva lineare ed aerea insegnatagli da Piero della Francesca, padrone altresì degli effetti pittorici che gl'ispirava la propria indole artistica, Bramante seppe tirare le linee della sua composizione prospettica con tanta sapienza e perfezione (1), e seppe calcolare i rilievi con così felice intuizione degli effetti largiti dalla luce che scende abbondante ad angolo retto dalle finestre (2) della testata destra della crociera, che gli riescì di produrre illusione completa e di fare opera duratura e mirabile che oggi ancora è fra le più straordinarie di cui Milano si adorni.

(1) Se, retrocedendo nella navata centrale sin verso la porta d'ingresso ci abbassiamo o meglio ci sediamo sopra uno sgabello, vediamo che le linee laterali di questa navata centrale vanno a collegarsi perfettamente con quelle della finta prospettiva del coro. Prova codesta che il pavimento attuale è, come dissi, più alto dell'antico.

(2) Le finestre di questa testata ci danno un saggio dall'alto senso di armonia e della originalità inventiva di Bramante. La parte superiore formando una vasta superficie a lunetta, egli seppe colla sola disposizione delle finestre conferirle vita e bellezza decorativa; dispose in basso, nel mezzo, una finestra semicircolare e attorno una mezza ghirlanda di finestre circolari. Lo stesso partito architettonico-decorativo di cerchi, dischi, scudi, segmenti concentrici ritroveremo nelle lunette grandi e piccole di altre sue opere, nelle vaste tribune, nelle cupole, nelle porte centinate od a lunetta, ecc., ecc.





La Sacrestia di S. Satiro in Milano.
(Spaccato e pianta).
(G. Dehio: Die Renaissance in Italien). — Kunstgeschichte in Bildern, Berlin-Seemann).



Interno della Sacrestia di S. Satiro in Milano.
(Fot. Brogi).



Interno della Sacrestia di S. Satiro in Milano (piano superiore).
(*Fot. Alinari*).



Interno della Sacrestia di S. Satiro in Milano. — (Particolare del piano superiore).
(Fot. Brogi).

La nuova chiesa di Bramante mancava di sacrestia e lo spazio difettava; il vecchio Battistero perdendo la sua destinazione era diventato una cappella, un santuario venerato; dietro o vicino all' altare maggiore non vi era posto, vi passava la strada del Falcone; non rimaneva che un cortiletto nell' angolo tra la crociera destra ed il corpo delle navate anteriori. L'area era ristrettissima, accalcandovisi case e casupole. Bramante, fecondo in risorse, seppe farne balzar fuori come per miracolo una edicola così perfetta e così ben illuminata che pare inventata e costrutta in mezzo a tutte le facilità ed agevolezze desiderabili. L' interno di questa edicola è di forma ottagona a due piani, con cupola e lanternino. Il piano inferiore è suddiviso in nicchie semicircolari e rettangolari da lesene ripiegate, le quali sono adorne di rabeschi di fogliami a tenuissimo rilievo, della più squisita eleganza. La trabeazione che corre al disopra di questo piano è adorna di un fregio di putti e di medaglioni con busti virili, alti rilievi di poderosa grandiosità plastica che la tradizione dice opera del Caradosso. Il piano superiore forma una galleria a pilastri, con parapetto a trafori di pietra di color nero-bronzeo, e con una nuova trabeazione a fregio. I pilastri sono adorni nella loro fronte di una — una sola — grandiosa foglia d'acanto che si erge superba e magnifica. Finalmente, in alto, è voltata la piccola cupola pure ottagona, leggermente ovoidale, divisa in otto



Capitello nella Sacrestia di S. Satiro in Milano. — (T. V. Paravicini, Albo dell'arch.).



Capitello nella Sacrestia di S. Satiro in Milano. — (T. V. Paravicini, Albo dell'arch.).



Capitello nella Sacrestia di S. Satiro in Milano. — (T. V. Paravicini, Albo dell'arch.).



Fregio di lesena nella Sacrestia di S. Satiro in Milano.

spicchi, in ciascuno dei quali si apron l'uno sull'altro e degradanti di diametro tre oculi (o finestre circolari) inscritti in un quadrato e tutti e tre in un lungo rettangolo (1).

Tutto il complesso della sacrestia di un organismo così vivente, di particolari così eleganti, è un piccolo capolavoro. Non si sa se più sia da ammirarvi la originalità del concetto o la bellezza armoniosa della esecuzione.

Un' opera minore per importanza ma che pur rivela anch'essa il genio inventivo e ricco di risorse di Bramante e la facilità colla quale passava da edifici religiosi a profani, da edifici monumentali a privati, l'abbiamo nella *casa dei Pozzobonelli* (2), che stando allo stile ed alla circostanza che vi si sente la personale sua direzione, egli deve aver eretta intorno al 1485. Non

(1) I rabeschi delle lesene, i capitelli delle medesime, le foglie d'acanto a guisa di mensola capovolta che adornano i pilastri della galleria, ricordano nello stile le decorazioni plastiche del palazzo di Urbino, eseguite da artisti Toscani e Lombardi sui disegni e sotto la direzione del Laurana. I fregi di putti, e più ancora i busti dei medaglioni saranno, come dice la tradizione, del Caradosso, tuttavia debbon nel concetto e nel disegno derivare dal Bramante stesso, concordando collo stile e la maniera delle sue pitture.

(2) È in via dei Piatti al n.º 4; oggi appartiene alla signora Rosa Minoia.

conserva più la sua facciata di quel tempo (se pur il maestro l'aveva mai fatta) ma bensì ancora i due cortili interni che sono interessantissimi.

Nel primo cortile abbiamo a pian terreno un portico che gira per tutti e quattro i lati con colonne ed archi centinati; ed un piano superiore a finestre rettangolari.

Nel fondo a destra si trova la comunicazione col secondo cortile, disposto ad angolo retto rispetto al primo. È più vasto, ma è cinto di porticato a colonne ed archi (oggi murati) per tre lati soli; il quarto è chiuso da un muro alto soltanto quanto il piano terreno. La casa contigua ha la stessa disposizione; il muro serve quindi di divisione ed, essendo basso, consente che entrambi gli edifici abbiano il rispettivo cortile più illuminato e meglio arieggiato (1).

L'interesse artistico si concentra maggiormente nel primo cortile, nel quale Bramante, pur ispirandosi al cortile del palazzo di Urbino, lasciò opera personale nella perfezione delle forme, nella vita impressa alle cornici degli archi e della trabeazione; nella eleganza



Fregio di lesena nella Sacrestia di S. Satiro in Milano.

(1) La stessa disposizione esiste ancora in altre case del rinascimento, in Milano, in Piazza S. Sepolcro, in via Bigli, in via Borgonuovo, sul corso Magenta, sul corso Venezia, ecc.

delle colonne e dei loro capitelli e nella ricchezza decorativa plastica e



Interno del primo cortile della casa Pozzobonelli, Via dei Piatti N. 4, Milano.
(*Fot. del Sig. Carlo Fumagalli*).

pittorica. Un particolare v'ha poi unico e di una originalità veramente singolare. Il cortile essendo alquanto angusto e Bramante volendo tenere

di altezza normale il pianterreno e quindi il portico, schivò il cattivo effetto che avrebbero prodotto fusti di colonne troppo alti od archi sopralzati. Fece perciò le colonne dell'altezza che si conveniva alle dimensioni del cortile, ma poi sul loro capitello sovrappose un dado che gli consentì di far poggiare gli archi molto più in alto, e cotesti dadi fiancheggiò di volute o mensole rovesciate. L'ostacolo fu



Capitello dell'andito della casa Pozzobonelli.
(Fot del Sig. Carlo Fumagalli).

così superato nel modo più felice che si potesse desiderare e con un effetto di gradevolissima armonia. L'armonia, ecco la nota che predomina in questo cortile, come in tutte le creazioni architettoniche del potente e delicato maestro urbinate. Ed egli non la voleva soltanto nelle linee e nelle masse e nelle loro proporzioni, bensì anche nell'accordo di esse colla decorazione plastica e pittorica. Or appunto qui abbiamo ancora ornamenti plastici e traccie di pitture ornamen-

tali della più squisita eleganza. Quei dadi che poggiano sui capitelli allo sbocco dell'andito sono adorni di un medaglione in bassorilievo nella fronte e di due magnifiche foglie d'acanto ai lati; e nei quattro portici del cortile recano identiche medaglie e foglie ma dipinte, a colori vivaci le prime con soggetti mitologici, ed in terra verde le seconde, come vedesi da molte traccie ritornate alla luce (1).

Anche la grossezza degli archi era dipinta e sotto i portici sono riapparse sui muri decorazioni policrome a fogliami e riquadri che dovevan far sembrar le pareti tutte rivestite di arazzi. È probabile che anche la trabeazione e gli spazi tra le pareti del piano superiore andassero pur adorne di pitture.

Per il suo ordinamento, l'architettura e la decorazione, questa casa è adunque un prezioso esempio della casa signorile in Milano nel suo periodo più splendido del rinascimento, al tempo cioè di Lodovico il moro, di Leonardo e di Bramante, quest'ultimo ne fu senza dubbio l'autore (2).

(1) Tali traccie importantissime sono riapparse intorno al 1890, quando parecchi alunni della R. Accademia di Belle Arti in Milano, fecero studi e rilievi di questa casa. Successivamente l'architetto Ernesto Fumagalli, che era stato uno di quegli alunni, ha completato il suo studio di restituzione di un tratto del cortile e della decorazione antica e l'ha pubblicata nel fasc. XII dell'anno 1895 del Periodico *l'arte industriale italiana e decorativa*, diretta dall'attuale Presidente dell'Accademia, il prof. comm. Camillo Boito. *(Il cortile nella casa già Pozzobonelli e Isimbardi a Milano).*

(2) Abbiamo ancora in Milano altre case signorili dello stesso periodo, sorte, alcune probabilmente su disegno di Bramante stesso, altre per opera de' suoi seguaci od imitatori:

la casa in via Lentasio che fu poi in seguito occupata dalle Benedettine. Nel cortile si conservano ancora due bellissimi tratti di portico e parte del piano superiore;

la casa dei marchesi Fiorenza in via Giuseppe Verdi n.º 2 e n.º 4, di cui rimane: la porta (già ricordata) e due cortili interni, uno dei quali elegantissimo;

la casa di via Valpetrosa con porta (già ricordata) e cortile interno adorno di medaglioni e di graffiti;

la casa dei Castani, in piazza San Sepolcro con porta d'ingresso (già menzionata) e cortile interno piccolo ma molto bello;

la casa Taverna oggi Ponti, in via Bigli, suntuosissima dimora del principio del XVI secolo, adorna di importantissime pitture leonardesche.

Porticati per edifici monumentali disegnò pure Bramante; ricorderò:

il tratto di portico nel lato destro del gran cortile *dell' Ospedale maggiore in Milano,* che fu poi alterato nella successiva sua esecuzione, ma che nondimeno fu il modello che ispirò l'intero porticato per tutti e quattro i lati di questo vastissimo cortile;

il cortile dell' Arcivescovado in Milano, nella parte dell'edificio verso la piazza Fontana, opera che conserva tutta la fragranza dello stile del grande maestro nei due lati dell'elegantissimo portico (1);

il cortiletto del capitolo della Certosa di Pavia con piccolo portico austero ed armonioso che gira tutt'attorno, lungo i quattro lati. Come dimostrerò, parlando delle sue pitture, Bramante fu a lavorare alla Certosa nel 1490 o poco prima (2).

Non v'ha documento alcuno di archivio, fra quelli sino ad oggi rinvenuti, che attesti la *collaborazione di Bramante nel Duomo di Como,* eppure la piccola porta del fianco destro (cominciata nel 1491), le tre finestre che seguono ed il magnifico cornicione superiore, sempre dello stesso fianco, sono del suo stile o per lo meno non possono essere stati eseguiti che sopra suoi disegni. Basta dare un'occhiata alle linee delle porte che in quel turno di tempo i lombardi architettavano e sopracaricavano di ornati per comprendere tutta l'aurea purezza e semplicità di questa porticina del fianco destro, la sua armonia ed eleganza delle proporzioni, la sapienza ed il buon gusto nella sobrietà e nella scelta del posto delle decorazioni e nei loro motivi; qualità tutte che per allora, in Lombardia, non ritroviamo che nello stile di

(1) Son pur di Bramante le tre finestre con cornice di cotto all'esterno dell'Arcivescovado, verso la via omonima. Il cortile è stato fatto restaurare recentemente e restituito alla sua antica bellezza da S. Em. il Cardinale arcivescovo Carlo Andrea Ferrari, col mezzo dell'architetto Cesare Nava.

(2) Potrebbe darsi che sian pur sue le finestre del grosso corpo di fabbrica della Certosa che fiancheggia uno dei lati del gran chiostro, finestre che illuminano la camera in cui fu rinchiuso Francesco I dopo la battaglia di Pavia.

Bramante. Inoltre, egli derivò dall'Oratorio di San Bernardino in Perugia (e chi altri poteva pensarci?) la linea generale, ed anche il partito



Porticina del fianco destro del Duomo di Como.

dei pilastri con nicchie adorne di statuette. Avvertiamo infine che la suddivisione dello spazio semicircolare attorno alla lunetta in tanti scompartimenti disposti a raggi è una sua caratteristica personale, ana-

loga a quella della suddivisione delle grandi superficie semicircolari con dischi concentrici (1).

È molto più discutibile l'intervento del nostro maestro nella costruzione grandiosa del *Duomo di Pavia*. Nondimeno, che se ne sia interessato, che abbia dato consigli durante i primi anni della costruzione, è fuor di dubbio; alcuni studiosi ritengono persino che nel 1487 egli avesse fatto un primo progetto così grandioso e quindi di tanto costo per l'attuazione, che un suo seguace, Cristoforo Rocchi, ne dovette trarre una riduzione che da Bramante stesso fu poi ritoccata. Comunque, lo spirito Bramantesco appare evidente nella pianta e nella parte inferiore dell'edificio; non appare più nella parte superiore e massime nel mastodontico cupolone.

Di pareri, di consigli e di modelli Bramante, oramai conosciuto ed apprezzato, veniva richiesto e sovratutto nelle imprese monumentali; così lo fu ripetutamente nel 1486, nel 1488 e nel 1491 per la costruzione del *tiburio del Duomo di Milano.*

A questo momento Bramante, quale architetto, ci appare nel suo vero carattere di ideatore, creatore di progetti di edificii; egli passava di invenzione in invenzione, di studio in studio, simile a Leonardo, sempre attratto da visioni di creazioni maggiori e da sogni ideali; ma non aveva affatto la voglia di fare il costruttore neppure delle proprie creazioni e quando ben si induceva ad intraprenderle: o non

(1) Bastarono i pochi consigli di Bramante, i disegni per quelle opere parziali del Duomo di Como o fu la sua permanenza colà che fece di Tomaso Rodari il suo seguace? Tale quesito ci appare nella *porta della rana* e negli ulteriori lavori dello stesso Duomo e tale ancora nelle altre opere del Rodari a Morbegno, a Ponte ed a Tirano in Valtellina.

Anche l'Amadeo ed i Mantegazza imitarono lo stile di Bramante, particolarmente della sua porticina del Duomo di Como: veggasi nella Certosa di Pavia, del primo, le porte della sacrestia vecchia e del Lavabo, degli altri l'inquadratura interna della porta che dalla chiesa conduce nel chiostro piccolo.

manteneva affatto la promessa od, a costruzione incominciata, non tardava a trascurarla ed abbandonarla. Ciò spiega in parte come dal più al meno abbia lasciate incomplete quasi tutte le opere architettoniche intraprese in Lombardia, dico che ciò spiega in parte perchè nel maggior numero dei casi i suoi progetti erano così grandiosi, che ardua quanto mai ne sarebbe pur sempre stata la completa attuazione.

Bramante del resto finì per essere, al pari di Leon Battista Alberti, un inventore di progetti meravigliosi che lasciò ad altri l'eseguire, talvolta sorvegliando e dando consigli, molte volte non occupandosene più affatto, tanto che alcuni edificii vennero incominciati e condotti su suo disegno dopo la di lui partenza dalla Lombardia ed altri persino dopo la di lui morte.

Una creazione che è certamente sua, ma che precisamente egli abbandonò incompiuta e fu poi lentamente terminata da altri, è la chiesa di *Santa Maria di Canepanova in Pavia*, fondata nel 1492 e consacrata nel 1564.

È uno svolgimento del concetto della sua sacrestia di San Satiro: edificio ottagono con deambulatorio; vi aggiunse delle torri angolari: e nelle due della fronte, non che in quella del piccolo chiostro adiacente (1), accenna già a forme di classicismo più puro. In questa creazione quasi quasi egli dà come un preludio dell'organismo della sua grande Basilica di San Pietro in Vaticano.

Intanto Bramante era salito in fama, trovavasi in amicizia con parecchie personalità e colti gentiluomini del tempo, e finalmente fu apprezzato anche da Lodovico il Moro, il quale gli diede ordinazioni di opere importantissime in Milano ed in Vigevano. Fu difatti per volere ed a spese di questo principe fastoso che egli progettò, parte iniziò e

(1) Il chiostrino fu pur sua invenzione e quasi, quasi è meglio non sia stato terminato da altri, non ce n'è che un tratto solo, abbandonato, rovinante: eppure quant'è mai bello!

parte condusse anche a compimento, in Milano le costruzioni a Santa Maria delle Grazie, alla Canonica di S. Ambrogio, al Castello ed al palazzo per la Gallerani ed in Vigevano al Castello ed alla piazza grande.



Tribuna e cupola di S. Maria delle Grazie in Milano.

Alla chiesa ed al convento di Santa Maria delle Grazie Bramante dedicò l'opera sua dal 1492 al 1499 e lasciò il maggiore complesso delle sue creazioni: *la tribuna colla cupola, il portale ed il chiostrino.*

Al vasto e lungo corpo anteriore della chiesa, eretto nell'ultimo ventennio precedente, ancora nel ritardatario stile gotico dai vecchi maestri lombardi, egli aggiunse la tribuna e la cupola, poderose, colossali, ma di una linea, di un contorno di portentosa imponenza ed armonia. La tribuna consta di un dado o cubo gigantesco, un lato del quale si apre e si collega col corpo anteriore della chiesa e gli altri tre si aprono ciascuno in un'abside semicircolare sporgente (1); sopra, poggia un tamburo grandioso di sedici faccie ed in rientranza su questo sorge la cupola immensa, che è circondata da una galleria di pur sedici faccie, tutta a colonnette abbinate, e coperta da un tetto a larghe falde, a curva leggermente inflessa, con alto lanternino.

All'interno, da poderosi pilastri si slanciano i quattro immensi arconi che portano il tamburo; e su questo si stende la immensa vòlta della cupola. Magnifici sono i cinque grandissimi dischi con cornice in rilievo che ornano la superficie della fascia degli arconi e quello che è inscritto in ciascuno dei quattro pennacchi.

Lo stesso spirito grandioso anima, reca vita ed eleganza all'esterno della tribuna nella sua parte inferiore, cioè attorno al grande dado o cubo ed alle due absidi, mediante sporgenze di pilastri angolari, di lesene, inquadrature e nicchioni. Il tamburo è tutto traforato da finestre rettangolari a frontoni, il parapetto della galleria è a riquadri. Così, a misura che si ascende collo sguardo, tutta questa massa gigantesca appare ingentilita ed è pur abbellita dalla policromia dei mattoni, dei marmi, delle pietre e delle pitture; e su tutto questo i plasticatori lombardi hanno sparso l'incantesimo del loro stile decorativo con innumerevoli colonnine, candelabri, fregi e medaglioni (2).

(1) Partito che ricorda la tribuna di S. M. del Fiore in Firenze.

(2) Quest'opera colossale cominciata da Bramante nel 1492, procedette lentamente e non fu compiuta che dopo il 1499, cioè dopo che egli aveva abbandonato Milano. Ciò spiega la differenza di esecuzione, anzi la rossezza della esecuzione del tamburo e della cupola, tanto all'esterno, quanto all'interno. Furono queste deficienze che indussero alcuni architetti e tra gli altri T. V. Parravicini a negare sen'altro la paternità di Bramante. All'incontro il Barone Enrico di Geymüller, lo storico ed illustratore di Bramante nella *Revue archeologique del 1887*, all'appoggio

Nel frattempo il nostro grande maestro aveva pur arricchito la nuda facciata della chiesa col suo portale d'ingresso ed aveva composto il chiostrino che mette in comunicazione la chiesa colla sacrestia.

Il portale è creazione elegantissima quanto originale. Due colonne, una per parte (1), e dietro ad esse due ricche lesene, sorreggono



Portale della chiesa di S. M. delle Grazie in Milano.
(Fot. dello scrivente).

mediante un architrave il baldacchino semicircolare che forma copertura a vòlta, con bellissimo profilo e adorno di rosoni all'interno (2).

di un disegno posseduto dall'Accademia di Urbino, ha dimostrato e provato che si tratta di opera del grande maestro. Successivamente, nel 1902, il D.r Malaguzzi-Valeri ne ha trovato i documenti comprobanti, nell'arch. di Stato in Milano. (v. Repertorium).

(1) Queste colonne sono di proporzioni bellissime ed insolite, hanno un ricco anello, che rompe l'uniformità del fusto, e capitello molto elegante. Tutto l'insieme del portale ricorda l'edicola del Crocifisso, a San Miniato sopra Firenze.

(2) A Brescia nel Museo cristiano ammirasi un bellissimo portale dello stesso tipo e stile, proveniente dalla chiesa dei Santi Faustino e Giovita di Chiari.

Il chiostrino col suo elegante portico a colonne ed archi, che corre lungo tutti e quattro i lati, è una delle rarissime opere complete di



Il Chiostrino di S. M. delle Grazie in Milano.
(Fot. dello scrivente).

Bramante ed è di una esecuzione così perfetta da non lasciar dubbio che questa volta egli stesso ne abbia diretto la costruzione. Vi ha pur impiegato pietre di vario colore, usando così la policromia, che egli

tanto amava introdurre nella architettura e che fu nel seguito cotanto negletta!

È pur probabile che sia del nostro maestro la grandiosa e bella Sacrestia, costruzione isolata e solo collegata alla chiesa ed al convento, mediante uno dei lati del chiostrino. È un vasto rettangolo il cui interno, coperto da una gran vòlta a veletta, termina ad abside aperta nel lato di fondo. Magnifico è il gran cornicione che corre in



Il gran cortile del Castello di Vigevano ed il torrione d'ingresso.
(Fot. dello scrivente).

alto lungo i quattro lati; armoniose le linee delle quattro finestre e degli *occhi.*

Nel castello di Vigevano, ove lavorò a più riprese di architettura e di pittura, rimangono di Bramante *il grande torrione d'ingresso, la loggia del cortile delle signore ed il vestibolo di un altro ingresso,* dalla parte opposta del grandissimo cortile.

Il torrione alto 68 metri, era già terminato nel 1492; è a grandi cubi sovrapposti ed in rientranza l'uno sull'altro, che formano parec-

chi piani. Questo tipo è tutt'altro che nuovo (1) e già vedevasi nei torrioni d'ingresso di parecchi castelli della Lombardia, ad esempio nella torre del Filarete del castello di Milano ed in quella del castello di Cusago; il pregio dell'opera di Bramante risiede nella sapiente pro-



Il torrione d'ingresso del Castello di Vigevano.
(Fot. dello scrivente).

porzione delle diverse masse e nell'effetto armonioso che ne acquista il complesso.

(1) È vecchio quasi quanto l'architettura mondiale e perdura attraverso le età; appare dapprima nei templi caldei ed assiri, poi nel faro di Alessandria, indi nei minareti arabi dell'Egitto e via via.

Ma quale maggiore e più perfetta armonia di quella che ammirasi, nello stesso castello, nella loggia del cortile delle Signore? Codesto cortile, che era a tre lati soli e quindi aperti, dominando il borgo ed il Ticino, sarà piaciuto a Lodovico il Moro di goderne la vista ed a



La loggia nell'interno del Castello di Vigevano.
(Istantanea dello scrivente).

questo scopo Bramante avrà costrutta la loggia, la quale non è che di sette arcate su colonne corinzie (1); poca cosa quanto a fabbricato, nondimeno una maraviglia per soavità di forme e per distinzione.

(1) Questa loggia occupa tutto il piano superiore del lato destro del cortile: il piano inferiore è a pilastri bassi con arcate murate, pur dello stile di Bramante.

Eppure questo gioiello che gli stranieri terrebbero così prezioso da conservarlo con ogni cura, da noi è negletto e peggio! le arcate sono state murate e così si è guadagnato un dormitorio di più per il reggimento di artiglieria che è acquartierato nel Castello. Poche centinaia di lire però basterebbero per restituirlo all'antico splendore.

Il vestibolo dell'ingresso, che trovasi dalla parte opposta al torrione, è ancora adorno di alcune bellissime colonne fatte eseguire da Bramante, ma l'effetto attualmente ne è sciupato da certi restauri moderni, i più burleschi che si possan immaginare.

Le pitture eseguite pur in questo Castello col concorso di un aiuto e delle quali fanno menzione i documenti, oggi più non si vedono, ma potrebbero balzar fuori di sotto l'intonaco qualora se ne facesse ricerca, come avvenne della figura di Argo nel Castello di Milano.

Lodovico il Moro, mentre provvedeva al Castello di Vigevano, si occupava altresì della città, alla quale, mediante grandi lavori edilizii riescì a mutare l'aspetto. Tra gli anni 1492 e 1494 fece aprire la piazza grande a lato dello stesso Castello, dalla parte del torrione; e la fece cingere, per tre lati, di palazzi a porticati, sopra disegni di Bramante, il quale poi curò la decorazione pittorica delle loro fronti.

Forse fin d'allora il duca pensava pure alla costruzione grandiosa del Duomo, a chiusura del quarto lato della piazza, e che fu poi iniziato da suo figlio Francesco II. Fatto sta che, nel tesoro del Duomo, si conserva di esso Duomo un modello in legno nello stile di Bramante, e che è grandioso e nobile quanto bello.

Le pitture decorative nella fronte dei palazzi della piazza maggiore, di cui si vedevano traccie qua e là, sono riapparse maggiormente in occasione di recenti lavori di scrostamento, tanto che si poterono farne rilievi ed anche progetti di restauro o restituzione, che or si veggono nel palazzo comunale. Non rimane più dubbio alcuno che l'invenzione e la direzione della esecuzione delle medesime non fossero di Bramante; nei punti corrispondenti ai passaggi verso il castello e verso le grandi strade erano simulati archi trionfali, gli altri tratti erano

dipinti, parte a chiaro-scuro, parte in policromia, a candelabri, ornati e fregi di centauri e rabeschi (1).

Anche *nel Castello Sforzesco di Milano*, Lodovico il Moro fece eseguire da Bramante parecchie opere di pittura e di architettura. Oltre la grande figura dipinta di Argo, della quale discorreremo fra breve, si conservano ancora *un tratto di portico* e *la celebre ponticella*.



Schizzi di capitelli pensili. — (Venezia, Gall. dell'Accademia).
(*Fot. dello scrivente*).

Nel cortile della Rocchetta è suo difatti il porticato del lato destro o settentrionale, che egli, per ragioni statiche, dovette comporre con fusti di colonne voluminosi e tarchiati: ma poi si compensò colla leggiadrìa dei capitelli di queste stesse colonne e di quelli pensili od a muro.

La ponticella che mette in comunicazione il Castello colla città dal

(1) Alessandro Colombo e Antonio Taramelli: *La piazza ducale del Duomo in Vigevano e i suoi restauri,* nel periodico l'*Arte.* Roma, Luglio Agosto, 1902.

lato nord e che egli ampliò ed abbellì nel 1495, consta di un grosso ponte a due poderose arcate e sul quale abbiamo da una parte la loggia di passaggio, semplice quanto graziosa, dall'altra, parallelamente una serie di camerini, quei camerini di cui i documenti ricordano le decorazioni per mano di Leonardo (1).

Dal Castello Lodovico il Moro aveva pur fatto passare Bramante ad *un palazzo signorile*, intorno agli anni 1493 e 1494; l'aveva cioè incaricato di ricostrurre *per Cecilia Gallerani* l'antico palazzo del conte di Carmagnola, che egli aveva confiscato fin dal 1485. Il palazzo (che oggi è detto del Broletto ed è sede degli uffici della R. Intendenza di Finanza) fu difatti ricostrutto da Bramante, ma nei secoli successivi, ha poi subìto tante vicissitudini che all'esterno non sarebbe più riconoscibile; internamente conserva qualche traccia nel cortile maggiore (2) ed il cortile minore che è quasi intatto. Per lo meno di quest'ultimo esiston ancora il piano terreno con portici elegantissimi (3) ed il superiore che ha perso le sue antiche attrattive ma se non altro possiede ancora le proporzioni che armonizzano così bene col complesso. I capitelli dei portici, semplici e puri nel loro contorno generale, sono di somma ricchezza e genialità nei particolari. Dopo tanti anni dacchè aveva lasciato Urbino, Bramante conservava ancora in tutta la sua fragranza lo stile elegante e puro delle ricchezze artistiche del palazzo ducale. In mezzo a due popolosi quartieri e sul passaggio della gente affacendata che si reca agli uffici di finanza, questo grazioso cortiletto

(1) Oggi, mercè l'iniziativa e la generosità di un esimio cultore dell'arte, il cav. Aldo Noseda, possiamo ammirarla restituita: la sapiente quanto prudente opera di restauro degli architetti Luca Beltrami e Gaetano Moretti, ci consente di ammirare questa ponticella nelle sue antiche condizioni architettoniche e di godere la loggetta semplice quanto graziosa, colle sue svelte colonnine e la trabeazione piana, di proporzioni e di effetto piacevolissimo. Luca Baltrami: *Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro*. Milano 1903.

(2) Molti capitelli di colonne e capitelli a muro del cortile maggiore sono conservati nel Museo archeologico, nel Castello Sforzesco.

(3) Le disuguaglianze negli intercolonii e nelle aperture degli archi sono deficienze che vanno messe a carico degli esecutori del disegno di Bramante.

così armonioso nelle sue proporzioni, rimane come un sorriso della



Il chiostro della Canonica di S. Ambrogio.
(*Fot. dello scrivente*).

poesia di altri tempi meno fortunati del nostro sotto molti aspetti, ma pur così felici, cotanto erano pieni di idealità artistica! (1)

(1) Cinque o sei anni or sono, questo cortiletto corse pericolo di essere barba-

Nel 1492 erasi cominciato a ricostrurre *il chiostro della Canonica della Basilica di Sant' Ambrogio* in Milano; Bramante, chiamato per consigli suggeriva mutamenti radicali, il duca troncò ogni esitanza facendo ricominciar tutto da capo e dandone l'incarico a Bramante stesso.

Il nostro artista non fece che ripetere il motivo e lo stile dei portici che aveva costrutto per lo innanzi (1) ma con linee ancor più grandiose e più pure, tanto che questo è il più perfetto di tutti. La linea degli archi è di una bellezza insuperabile; magnifici i capitelli, che, con un sodo e ben profilato frammento di trabeazione, li sostengono; eleganti le colonne che portano alla lor volta i capitelli ed originalissimi alcuni dei fusti che imitano tronchi d'alberi sfrondati, motivo già praticato da Bramante in altri edifici. Anche qui abbiamo la policromia dei materiali: fusti di granito, capitelli e mensole in marmo grigio, sagomature degli archi in terracotta.

Il portico però non è completo. L'edificio progredì così lentamente che, quando nell'autunno del 1499, prima Lodovico il Moro e poi Bramante lasciarono Milano per sempre, non era stato costrutto che uno

---

ramente manomesso. Per procurare nuovi locali alla R. Intendenza di Finanza i suoi ingegneri avevano progettato di alzarlo di un piano, cosicchè sarebbe diventato sen'altro un pozzo; ma non basta: per non compromettere la stabilità dell'edificio avevano pur ideato di rinforzare i sostegni dei portici, cioè le colonne di Bramante, fiancheggiandole con pilastri in muratura. Scempio maggiore di un tal tesoro d'arte non si sarebbe potuto fare. Il caso mi aveva fatto conoscere questo divisamento e la imminenza della sua attuazione: non posi tempo in mezzo e cominciai a dolermene altamente. Per fortuna trovai cultori dell'arte che si scaldarono quanto me: il vandalismo non fu perpetrato, essendo stato sventato il pericolo dai gagliardi articoli dell'architetto Professore Gaetano Moretti e dell'architetto Alfredo Melani.

(1) Tutti i portici e le loggie che abbiamo passato in rassegna (nei cortili delle case di via Piatti, Lentasio, Giuseppe Verdi, nel chiostrino delle Grazie, nel Castello di Vigevano, nel palazzo di Cecilia Gallerani, nella Canonica di S. Ambrogio), nonostante lo svolgimento ed il perfezionamento dello stile, mantengono una continua e completa uniformità di effetto ed identità di maniera, cioè identità di: proporzioni e di profilo degli archi, profilo delle loro cornici, forma delle mensole o chiavi; tipi dei capitelli, loro decorazione ed esecuzione tecnica; proporzioni e forma dei fusti delle colonne. Non lasciano mai dubbio, tutti si affermano di un unico artista, di Bramante.

solo dei quattro lati, e dopo non se ne fece altro, l'edificio è rimasto per sempre incompiuto; però si trovò tempo e modo, probabilmente fin dal ducato di Francesco II Sforza, di sciuparne una parte, distruggendo due delle arcate per aprire un colossale arcone d'ingresso.

Eppure, anche quel poco che rimane di quest'opera di Bramante basta per destare maraviglia non minore di quella che proviamo, contemplando molte statue antiche mutilate e le rovine di alcuni antichi monumenti. Le sculture del Partenone non sono per noi meno belle e meno splendide, nonostante lo stato di mutilazione in cui ci sono pervenute; e lo stesso Partenone oggi ancora non è meno ammirato, per quanto sventrato e rovinante; e finalmente il torso del Belvedere non ci par meno un capolavoro ancorchè non sia più che un tronco di statua.

Anche pel *monastero di S. Ambrogio,* fondato dal cardinale Ascanio Sforza nel 1498, Bramante aveva dato il progetto; e sebbene non abbia fatto a tempo di occuparsi della costruzione, tuttavia lo spirito suo aleggia nei porticati dorici e ionici dei chiostri che rinserrano il refettorio (1).

E quanti altri edifici monumentali dentro e fuori di Milano, durante o poco dopo la dimora di Bramante in Lombardia non ci conservano il suo stile, non evocano il ricordo del suo genio! Per quanti edifici non è arrischiata l'induzione che egli ne avesse dato il disegno! o per lo meno lo avesse corretto (2)!

Nella sola *Piacenza* parlano eloquentemente di lui *i due chiostri ed il cortiletto di S. Sepolcro*, e *la singolare gran chiesa di S. Sisto,* straordinaria per il suo organismo della navata maggiore, coperta di

(1) Oggi è ospedale militare.
(2) Milano: Chiesa di S. Maria presso San Celso del Dolcebono.
Lodi: Chiesa dell'Incoronata costruzione del Battaggio, proseguita dal Dolcebono e dall'Amadeo.

maestosa vòlta a botte, per le sue cappellette laterali all'ingresso che ricordano il vecchio battistero di S. Satiro con forme prettamente bramantesche, per la scala elicoidale delle sacrestie; bramanteschi quanto mai son pure i due bellissimi chiostri, lo scalone ed il vestibolo od andito superiore, ed infine anche il campanile terminato nel 1506.



Il chiostro maggiore del convento di S. Sisto in Piacenza.
(*Istantanea dello scrivente*).

Più evidente ancora è la creazione di Bramante nel *Santuario di S. Maria di Piazza in Busto Arsizio.* Fu eretto dopo la di lui morte nel 1517, da un suo seguace, il Lonati: ma questi non ha fatto altro che seguire fedelmente il progetto del suo maestro, il cui stile ritroviamo tutto intero (1).

(1) La costruzione fu principiata nel 1517. Nel 1569 fu rifatto il cupolino e nel 1610 fu pur rifatta la copertura in rame del tetto a onda.

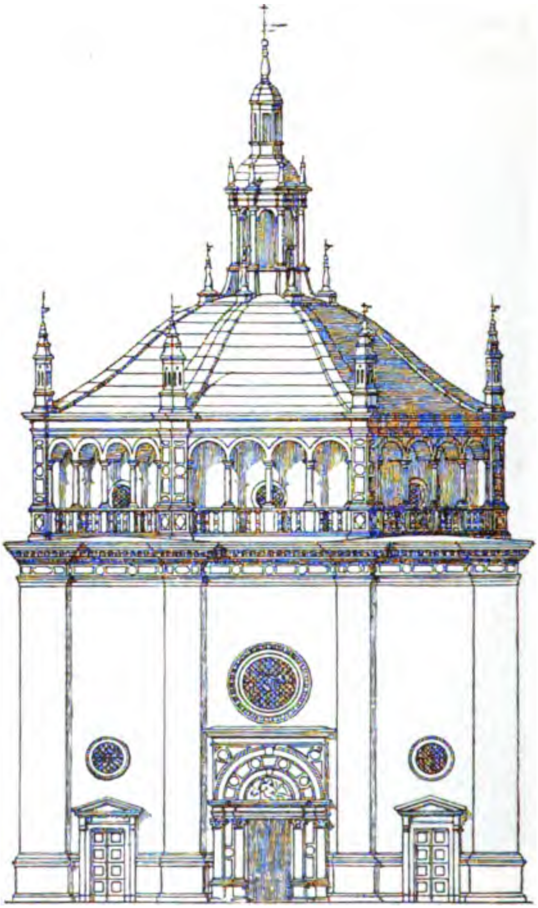
La chiesetta ha la forma di un quadrato che nell'interno si trasforma in ottagono ed all'esterno ha la cupola circondata da una galleria pure ottagona e coperta da un tetto a onda. Questo concetto, questo tipo di edificio e parimente i particolari: pilastri agli spigoli esterni, le due porte d'ingresso, tutto è del più puro stile di Bramante.



Il campanile della chiesa di S. Sisto in Piacenza.
(Istantanea dello scrivente).

Già ebbi a rammentare che il nostro grande maestro era, al pari di Leon Battista Alberti, più inventore di progetti e disegni di edifici, che non costruttore dei medesimi. Allo stesso modo che si riconoscon quali opere dell'Alberti tanto il tempio malatestiano in Rimini, quanto il Sant'Andrea in Mantova, sebbene una volta che questi ne ebbe dati i disegni ben poco abbia atteso alla direzione della materiale loro co-

struzione, così non si può togliere a Bramante questo gioiello incomparabile che chiude la sua fase lombarda.



Santuario di S. Maria di Piazza in Busto Arsizio.

A questo punto della rassegna della prima serie delle opere architettoniche di Bramante, riassumendo le impressioni sin qui esposte, si può conchiudere che, durante cotesta sua fase lombarda, egli compì uno svolgimento continuo verso uno stile sempre più grandioso, elegante e semplice ad un tempo e di proporzioni ognor più felici; sempre accostandosi maggiormente alla purezza e nobiltà dell'arte antica,

animandola col proprio spirito geniale, dandole vita, movimento nelle linee e nelle masse, ed inoltre illuminandola di effetto pittorico.

Ora a questo svolgimento giovarono, oltre le impressioni e gli studi anteriori alla sua venuta e contemporanei alla sua permanenza in Milano, anche le impressioni e gli studi riferibili alle gite, ed ai viaggi che fece durante la sua dimora in Lombardia.

Dai documenti d'archivio sappiamo che nel 1493 il nostro artista si era allontanato dalla Lombardia e Lodovico il Moro, desideroso dell'opera sua, lo faceva cercare dai proprii ambasciatori, a Firenze ed a Roma. Dalle sue poesie (1) noi sappiamo che nel 1497 egli era stato a Terracina, il che adunque implica un altro viaggio nell'Italia centrale. Ancora dalle sue poesie noi sappiamo di viaggi che egli aveva fatto lungo la riviera di ponente, passando per Genova e Savona, sino a Nizza; poi era ritornato peregrinando per il Monferrato, e sostando a Tortona, ad Alba, ad Acqui e Asti. Sappiamo pure dai suoi versi che egli era stato a Pontremoli negli Apennini liguri.

II.

Opere di Pittura.

Bramante, come ho già ricordato, dapprima aveva studiato e professato la pittura. Benchè, per natural propensione, gli riuscisse poi di diventare sommo in architettura, tuttavia non abbandonò l'antica arte sua: in Lombardia ne lasciò saggi numerosi e di pittura ancora furono le prime opere che egli condusse quando fissò la sua dimora in Roma. Con tutto ciò, e malgrado le numerose citazioni ed indicazioni di pitture sue in Lombardia, oggi non ne conosciamo più che pochissime. In tavola non ne fece che eccezionalmente; per la maggior parte erano ad affresco e di genere decorativo, tanto con figure, quanto con ordinamenti architettonici ed ornati; se non che

(1) L'edizione più completa e più recente delle poesie di Bramante è quella di Luca Beltrami, che vi ha fatto precedere un commento molto interessante.

le vicissitudini degli edifici, il clima lombardo poco favorevole agli affreschi all'aperto, i capricci e la noncuranza degli uomini, lo stile stesso poco confacente col gusto artistico dei lombardi (1), tutto congiurò contro la conservazione, la salvezza di quelle pitture; d'altronde fu Bramante architetto che eclissò Bramante pittore e lo fece cadere nella dimenticanza. Eppure, se le pitture di questo maestro non sollevano gli entusiasmi delle sue creazioni architettoniche e, se per esser cotanto scemate di numero oggi non è dato di seguire lo svolgersi graduale del loro stile, non per questo vanno neglette quelle che tuttora ci rimangono: son pur sempre opere che colpiscono per l'effetto grandioso e monumentale, per lo stile largo e per un certo che di fantastico e sopratutto di misterioso nella espressione delle teste.

Nella chiesa dell'antica Abbazia cistercense di Chiaravalle, presso Milano, ad un altare della navata trasversale di destra, trovasi l'unica sua pittura da cavalletto che oggi si conosca: *Cristo alla colonna.* Il Redentore (due terzi di figura), colle mani legate dietro alle spalle colla stessa fune che gli passa attorno al collo ed al braccio sinistro, è addossato ad un pilastro in una camera che ha una finestra aperta, dalla quale si scorge in lontananza un paesaggio con fiume e monti. L'atteggiamento è calmo, non palesa sofferenze fisiche, però, mediante l'inclinazione della testa concorre coi lineamenti del viso ad esprimere grande mestizia e rassegnazione. La testa, ossuta e dimagrata assai, contrasta colla corporatura voluminosa, larga, quasi massiccia e con muscoli molto sviluppati.

L'esecuzione è diligentissima: Le rughe della fronte, gli occhi umidi e rossicci per il pianto, la bocca semiaperta, sono segnati con grande finezza; il torso è dipinto con molta cura e molto studio dei

(1) I lombardi, per indole, erano più predisposti ad ammirare lo stile di Leonardo, e così gli stessi artisti: tanto è vero che, di nome non conosciamo che un seguace solo di Bramante nella pittura, Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, che fu pur suo allievo nell'architettura.



Cristo alla colonna. — (Abbazia di Chiaravalle).
(Fot. dello scrivente).

piani, delle forme, dell'anatomia, delle pieghe della pelle, dei tendini, delle vene e delle arterie; tutto è segnato con verità scrupolosa e con molta naturalezza (1).

Sul davanzale della finestra aperta (a sinistra di chi osserva) è



Testa virile. Disegno. — (Antica raccolta Habich di Cassel).

un vaso o coppa di metallo con coperchio. Al di là, in lontananza, si vede uno scalo ed un gran fiume percorso da barche, una delle

(1) Notevole il riflesso luminoso e caldo nelle parti in ombra, e così pure il tono acceso della capigliatura inanellata e della barba, con tocchi e lumeggiature di effetto alquanto metallico.



Particolare del fregio della facciata della casa dei Fontana (oggi Silvestri) Milano.

quali, la maggiore, ha delle tende a padiglione. Oltre il fiume, boscaglie, poi praterie ed altre boscaglie e dietro i monti brulli e le rupi scoscese, così naturali e nelle forme e nel colorito che sembran dipinti da un paesista dei tempi nostri. Tutto questo squarcio di veduta è di una verità sorprendente e proprio dello stile di Piero della Francesca, dal quale la tradizione dice appunto che Bramante imparasse la pittura e la prospettiva; d'altronde anche lo stile naturale della figura, il colorito chiaro e vero, e la maniera, ricordano pure il maestro di Borgo San Sepolcro. La nota personale di Bramante, all'incontro emerge per il senso di larghezza monumentale, per l'efficacia dell'espressione ed il sentimento mesto, profondo (1).

La stessa espressione di mestizia profonda dell'animo, gli stessi caratteri di grandiosità si veggono in un *disegno di testa virile* già

(1) Questa tavola misura in altezza 93 centimetri e 63 in larghezza: fu dipinta a tempera e poi terminata con velature ad olio. Un trentacinque anni or sono, un mattino, fu trovata a terra: era caduta nella notte, la cornice essendosi sfasciata per vetustà. Ai danni che aveva subito, si tentò allora di riparare con un restauro poco felice, e del danno e del restauro al presente vi sono ancora segni evidenti in parecchi punti: il contorno della spalla e del braccio destro rimane deplorevolmente alterato, il guasto che vedesi all'occhio sinistro potrebbe dipendere dal restauro e fors'anco soltanto dall'alterazione della sovrapposta vernice. Dietro al capo, a destra, si intravede traccia di un nimbo d'oro a raggi di spighe.



Particolare del fregio della facciata della casa dei Fontana (oggi Silvestri) Milano.

nella raccolta Habich di Cassel ed attribuito a Bartolomeo Montagna. Potrebb'essere un primo pensiero ed un primo disegno per il Cristo di Chiaravalle (1).

Della *decorazione pittorica della facciata della casa dei Fontana* (oggi Silvestri) in Milano ci siamo già occupati nel capitolo precedente: ora non aggiungerò che poche parole sugli ornati e sulle figure.

Nel fregio a chiaroscuro che corre tra il pian terreno ed il primo piano, abbiamo dei magnifici rabeschi di fogliami rigogliosi, di stile largo e grandioso che ricorda quello classico dei tempi di Traiano. Anche al principio del XIX secolo chiusosi testè, si imitarono a chiaroscuro i fogliami ornamentali romani: la freddezza, il convenzionalismo di queste imitazioni, in Milano ad esempio si possono vedere nel palazzo reale ed in alcune sale di Brera. All'incontro la splendida vita e grandiosità di questi fogliami di Bramante, dimostrano che, anche imitando, i grandi artisti sanno invece fare opera bella

(1) Questo disegno è stato riprodotto nella tavola N. 6 dell'album della raccolta Habich (D. O. Eisenmann: Ausgewählte Handzeichnungen älterer Meister aus der Sammlung Habich in Cassel. - Lübeck Nöhring, 1890).



Particolare del fregio della facciata della casa dei Fontana (oggi Silvestri) Milano.

ed imprimervi il loro genio personale. Ritornando a questo fregio di casa Fontana soggiungerò che tratto, tratto, ai fogliami si alternano dei medaglioni con teste virili ed una muliebre, disgraziatamente molto sciupate, il che reca tanto maggiore rincrescimento, qua e là intravedendosi lineamenti grandiosi, magnifici.

Tra le finestre del piano superiore erano dipinte a colori del vero quattro grandi figure, che, secondo il Lomazzo ed il Vasari, rappresentavano, il Po, Anfione, Giano ed il Valore d'Italia. Di esse oggi non si discernono che le macchie rossastre delle due al disopra del portale d'ingresso; della terza e della quarta non v'ha più che debole traccia (1).

Finalmente, nel fregio che corre in alto, sotto la grondaia del tetto, si vede ancora abbastanza bene un baccanale di putti, di sirene, tritoni, capre ed agnelli, che scorrono con molto brio e festosità, e si alternano con parecchi tondi, alcuni dei quali recano dei busti virili, pur di stile grandioso. La parte del baccanale è molto affine pel soggetto e per lo stile ad una tavoletta, dipinta a chiaroscuro verdognolo, di Luca Signorelli, scoperta anni sono da Adolfo Venturi

(1) La terza si intravvedeva meglio prima che le si facesse scendere dinanzi il condotto dell'acqua piovana.



Particolare del fregio di una sala interna della casa dei Fontana (oggi Silvestri) Milano.
(*Fot. del Sig. Carlo Fumagalli*).

e da lui segnalata alla Direzione della Galleria degli Uffizi che l'acquistò (1).

In una sala terrena, in fondo al cortile della stessa casa, evvi ancora *un magnifico ed alto fregio* che corre lungo le quattro pareti (sotto un ricco soffitto a cassettoni) e che per fortuna è molto ben conservato. In ciascun tratto, abbiamo tre medaglioni che si alternano con gruppi di divinità e di rabeschi dipinti a chiaroscuro in color terra di Siena naturale e chiara, con luci bianchiccie, e distaccantisi sopra un fondo di azzurro marino chiaro. Nei medaglioni si alternano busti virili ed una fontana, emblema della famiglia de' Fontana. I busti sono di uomini adulti, hanno forte ossatura e son di linee larghe e potenti; il viso alquanto magro è di espressione malinconica ed anzi misteriosa, arcana.

(1) Ho potuto studiare le pitture di questa facciata, anni sono, quando una squadra di alunni della R. Accademia di Belle Arti fece anche il rilievo della facciata ed ottenne dai proprietari della casa i signori fratelli Silvestri la cortese concessione di piantare e far scorrere dinanzi alla casa una scala a ponte. Lo studio fu diretto dal prof. Lodovico Pogliaghi ed il miglior saggio di restituzione fu quello del Sig. Frigerio, oggi architetto.

Qui cade in acconcio di far avvertire la grande affinità di stile ed anche di espressione che corre fra questi busti dipinti e quelli modellati in alto rilievo nella sacrestia di San Satiro (1). La tradizione assegna questi ultimi al Caradosso, ma potrebbe anche darsi che siano stati ispirati da disegni di Bramante (2).



Particolare del fregio della facciata della casa dei Fontana (oggi Silvestri) Milano.

Altre decorazioni pittoriche ma di carattere particolarmente architettonico, sebbene ricche di ornati, sono quelle del cortile della *casa Pozzobonelli* in Milano e della fronte dei *palazzi della gran piazza di Vigevano,* delle quali già ebbi occasione di parlare. Basterà avvertire che in queste predomina la policromia, la quale recava un effetto gaio e vivace, e di una grande armonia di intonazione.

(1) Tre altri busti dello stesso stile oggi sono nella sala delle terre cotte del Museo archeologico nel Castello di Milano e provengono da una casa di via S. Agnese.

(2) Il Seidlitz assegna a Bramante il disegno di una testa di caratteri affini, del Museo di Lille indicata quale lavoro di Masaccio al N. 5 del catalogo Braun di fotografie.

Le figure dei Baroni, anni sono acquistate dalla R. Pinacoteca di Brera, per iniziativa del suo Direttore di allora, il D.r Corrado Ricci, ornavano una sala dell'antica *casa dei Panigaroli* nella attuale Via Lanzone in Milano.



Particolare della decorazione dei palazzi della piazza di Vigevano. — (Dall'*Arte* del Luglio 1902).

Gottardo Panigarola che le aveva fatte dipingere, nell'ultimo quarto del quindicesimo secolo, aveva goduto di un'alta posizione alla corte sforzesca ed è naturale gli fosse piaciuto di contemplare sulle pareti di una delle sale della sua casa le figure dei più celebri armigeri che egli aveva ammirato alla Corte, in quel tempo in cui l'armeggiare

appassionava moltissimo. Il Lomazzo, che di queste figure fa parola nel suo trattato, accerta che fra di esse evvi Pietro Sola il vecchio, Giorgio Moro da Ficino e Beltramo che fu ancora pittore, armati da baroni (1).

I personaggi erano e sono tuttavia sette, ma di essi due soli ci pervennero ancora interi, degli altri cinque non rimane più che il busto, e tutti rappresentano gentiluomini in armi, salvo uno nel quale vediamo un poeta in atto di declamare ed un altro che sembra un paggio con alabarda; tutti sono entro finte nicchie di architettura bramantesca.

È fuor di dubbio che, sebbene non siano del valore artistico della figura di Argo di cui parlerò più innanzi, tuttavia formano il complesso più importante di pitture di Bramante che oggi si possa vedere in Milano: son figure maschie, potenti, dignitose, alcune solenni, altre ispirate; si presentano a noi come apparizioni straordinarie di una idealità superiore per bellezza e forza, quali appunto le ideava il rinascimento, al suo apogeo. Che di più geniale del busto di giovane poeta in atto di declamare versi? esso evoca tutto intero il ricordo di quei solenni ricevimenti nel Castello, quando gli Sforza chiamavano alla loro Corte poeti, letterati, musicisti e artisti. L'altro busto del giovane di formosa e splendida bellezza, che tiene la sua alabarda con atteggiamento così artistico, ricorda uno dei nobili paggi che a quelle feste prestavano servizio d'onore; e gli altri, son nobili baroni, giovani e vecchi, rivestiti delle loro armature, in posa tranquilla ma forte, son sicuri di lor stessi e sembra per lo appunto stiano ad ascoltare i versi del cantore, che celebra il loro valore, di cui a momenti daranno prova cortese con finti armeggiamenti ed assalti schermistici (2) a general contentezza della coppia Ducale e della Corte.

(1) Veggasi la pubblicazione di Corrado Ricci e Luca Beltrami « Gli affreschi di Bramante e la sala dei maestri d'armi » (Milano, 1902), nella quale sono accertati i tre armigeri ricordati dal Lomazzo ed è studiata la ricostituzione della sala.

(2) Leggasi a questo proposito quanto scrisse Jacopo Gelli (Jacopo Gelli e Gaetano, Moretti: *Gli armaroli milanesi, i Missaglia e la loro Casa.* - Milano, Hoepli, 1903).



Figura di barone, armigero. — (R. Pinacoteca di Brera, Milano).
(Fot. Montabone di C. Fumagalli).



Figura di barone, armigero. — (R. Pinacoteca di Brera, Milano).
(*Fot. Montabone di C. Fumagalli*).

Se le due figure salvatesi intere, nella costruzione generale del corpo, nel modo con cui il barone più maturo di anni è piantato, ricordano la grandiosità ed il verismo di Piero della Francesca, all'incontro, i busti, massime quelli del poeta e del paggio hanno tutto



Paggio d'onore. — (R. Pinacoteca di Brera).
(Fot. Montabone di C. Fumagalli).

lo stile geniale, il fare largo e grandioso ed il colorito, luminoso e vivace di Melozzo da Forlì, le cui opere Bramante avrà potuto studiare a Loreto, a Forlì ed in altre località delle Marche, quando pure non abbia avuto occasione di riceverne ammaestramenti personali.

Bramante, il quale dalle sue poesie appare anche filosofo e uomo

che nella propria esistenza provò vicissitudini, sorrisi e frustate della fortuna, nella stessa sala, a lato dei personaggi che evocavano il ricordo di feste e di orgogliose soddisfazioni, aveva voluto dipingere l'ammonimento: che accanto al riso stà pure il pianto, che a questo mondo tutto è illusione; in sostanza volle ripetere in pittura ciò che egli stesso aveva cantato nei suoi sonetti:

> Come 'l tempo si muta in un momento,
> Si muta il mio pensier che gli è sequace:
> Or ch'io credea solcar tal mare in pace,
> Veggo alla vela mia turbar il vento.
> Silla latrar non molto lunge sento,
> Fortuna ogn'ora contro me più audace:
> O mondana speranza, o ben fallace
> Come in un punto fai lieto e scontento! (1)
> . . . .
> Queste cose frangibili e mortali
> Che paion così belle in prima vista,
> Tutte son corto bene e lungo male
> E chi le segue più biasimo acquista (2)
> . . . .

E l'ammonimento Bramante l'aveva dato dipingendo *le due mezze figure di Eraclito, il filosofo che lagrima per le pazzie umane, e Democrito che ne ride.* Se ne stanno seduti accosto uno all' altro (3) e tra di loro si libra un mappamondo, nel quale si veggon l'Europa, l'Asia e l'Africa, queste due colle configurazioni allora note e con

(1) Sonetto IX dell'edizione Beltrami.

(2) » X » »

(3) A proposito della disposizione di questo gruppo, debbo avvertire che la troviamo eguale in un disegno che proviene certamente da Urbino e trovasi in uno dei foglietti del celebre *libro dei disegni* della Galleria di Venezia; intendo accennare a quel disegno che rappresenta Tolomeo e Boezio uno vicino all'altro, in atto di conversare e divisi (invece che da un mappamondo) da una sfera armillare. Il caso è tanto più strano che i due ritratti corrispondenti a questo disegno e che facevan parte della serie di figure di Filosofi disposte nella libreria del Duca Federico nel palazzo d'Urbino (dipinte da Giusto di Gand tra il 1464 ed il 1476), oggi si conservano divisi come gli altri, il primo a Roma presso il Principe Barberini ed il secondo nel Museo del Louvre a Parigi, e mai nessun sospetto è venuto fuori che una volta fossero riuniti in una tavola sola. Come spiegar questa analogia di raggruppamento tra il disegno di Urbino (oggi a Venezia) e l'affresco di Bramante?

quelle immaginate. Dietro, in alto, corre un fregio di due finti bassirilievi che rapprentano un trionfo ed una sottomissione e che son



Eraclito e Democrito. — (R. Pinacoteca di Brera).
(Fot. Montabone di C. Fumagalli).

divisi da un disco, nel quale son simulate in incavo le due lettere *X* ed *L*, incrociate ed allacciate da un nastro (1).

(1) V'è ragione di credere che il monogramma formato dalle iniziali *X* ed *L* allacciate abbia relazione col fatto della collaborazione. Lo troviamo pure in una tavola del Museo del Louvre, rappresentante la Circoncisione, e che colà è assegnata al Bramantino. È questa una delle tante pitture (come ad esempio la tavola votiva N. 87 della Galleria di Brera in Milano, ritenuta ora dello Zenale, ora di Bernardino dei Conti, ora di altro artista ancora), sull'autore delle quali si potrà discutere in eterno senza mai ottenere un accordo, per due ragioni: la prima che di artisti

Il lavoro delle due figure è alquanto affrettato e sommario; non raggiunge quella nobiltà di stile e quella serietà di arte che si gode



Tolomeo e Boezio. — (Dal libro degli schizzi di Raffaello. R. Accademia di Venezia). (Fot. dello scrivente).

in alcune delle figure dei Baroni, sebbene anche queste siano trattate decorativamente. Il fregio a finto bassorilievo non ricorda appieno

ibridi, imitatori ad un tempo della maniera di parecchi artisti, massime nel rinascimento ce ne son stati molti; la seconda che anche nel rinascimento di opere di collaborazione e di quelle assunte dai maestri e abbandonate alla esecuzione parziale o totale di allievi e di aiuti ce ne son pur state moltissime. Ora a proposito di questa tavola del Louvre della circoncisione, importa aver presente che è appunto la stessa veduta del Lanzi nella raccolta Melzi in Milano e da lui assegnata a Bramante, come del pari era già assegnata quando trovavasi nella Chiesa della Canonica in Milano. Tanto in questa chiesa, quanto nella raccolta Melzi la pala era composta di due pezzi, uno in alto, colla figura del Padre Eterno, l'altro posto sotto colla Circoncisione. Al tempo della minorità dei figli del secondo Duca Melzi d'Eril, i loro tutori, credendo di far bene, alienarono parte della Galleria e così anche questa pala: senonchè mentre ritroviamo nel Museo del Louvre la parte della Circoncisione, non sappiamo dove sia andata a finire quella del Padre Eterno, potrebbe darsi che si trovi nei magazzeni dello stesso Museo del Louvre; in casa

lo stile di Bramante; la testa sorridente di Democrito è poco particolareggiata ed alquanto molle, e quella di Democrito è piagnucolosa



Cantore. — (R. Pinacoteca di Brera).
(Fot. Montabone di C. Fumagalli).

sì ma anche in caricatura. Nel complesso traspare la collaborazione di qualche allievo od aiuto.

Melzi d'Eril non è rimasta, tant'è vero che non si trova in alcuna delle tre raccolte in cui è andata divisa (Duca Lodovico, Duca Giovanni e Duchessa Barbara Scotti). Ritornando a codesta pittura della Circoncisione l'attribuzione a Bramante si spiega adunque col fatto che sarebbe stata ordinata a lui ed egli ne avrebbe affidata l'esecuzione ad uno o più aiuti, pur aggiungendovi di suo qualche figura, tant'è vero che la figura di San Domenico inginocchiata e di profilo è dello stesso stile grandioso, severo e naturalista delle figure di Melozzo nel celebre affresco della

Ed eccoci al grande affresco colla *figura di Argo nel Castello di Milano*. Sul finire del 1894, il D.r Paolo Müller Walde scoprì nella sala del tesoro del Castello di Milano, una grande figura in mezzo ad una finta architettura: e con pazienza infinita, liberandola dall'in-



Barone armigero. — (R. Pinacoteca di Brera).
(*Fot. Montabone di C. Fumagalli*).

tonaco che la ricopriva, la restituì alla luce. La restituì tutta intera, salvo gran parte della testa che era andata distrutta *ab antico:* ep-

Pinacoteca Vaticana, rappresentante la della nomina del Platina a bibliotecario, e potrebbe quindi essere di Bramante.

Ricordiamoci delle molte Madonne della bottega di Giovanni Bellini, recanti il suo cartello e che tuttavia non sono di sua mano.

Si avverta infine che per ora il monogramma (*X L* incrociate) non ci apparirebbe che in due opere di collaboratori di Bramante.

pure l'ammirazione per questo capolavoro fu tale, sin da principio



Argo. — Affresco nel Castello sforzesco in Milano.
(*Fot. Achille Ferrario*).

della sua scoperta, che destò vivissimo interesse e immediate discussioni. La ricognizione difatti della figura effigiata e dell'autore della

pittura costituisce tutta una storia. Dapprima, circa alla rappresentazione, quanti la videro non dubitarono si trattasse di Mercurio e circa all'autore il D.r Müller Walde fu d'avviso che l'architettura fosse composizione e pittura di Bramante, il Mercurio invece di mano di Leonardo da Vinci (1). Successivamente, nel 1897, Luca Beltrami aprì la discussione, ricominciando l' esame critico dell' opera (2) e subito dopo di lui il Prof. Francesco Novati, l'attuale Presidente della Società Storica Lombarda, fece avvertire e dimostrò che non si trattava di Mercurio ma bensì di Argo (3). In ultimo, circa all' autore, la maggioranza degli studiosi si trovò d'accordo nel riconoscere che tanto l'architettura, quanto la figura sono di Bramante.

Entrati nella spaziosa sala del Tesoro dall'antica ed angusta porticina, volgendoci indietro, vediamo sorgere al disopra di questa, un finto catafalco architettonico, colossale, di stranissimo effetto, ed in mezzo distinguiamo una gigantesca figura, più sotto, tre medaglioni con finti bassirilievi. Questa creazione, esce così fuori dal comune delle opere decorative antiche e moderne, che desta subito un vero stupore e lo stupore non diminuisce punto nell'esame particolareggiato. Grandiose e potenti sono le mensole di sostegno (finte s'intende), singolare è il basamento con una gran medaglia di color giallo antico, fiancheggiata da due targhe appese a dadi poderosi; strani gli altri due dadi sovrapposti, adorni alla lor volta di medaglie di color porfido; elegante e ben movimentata la gran nicchia, coi pilastri adorni di graziose grottesche; ben archittetata la trabeazione superiore; infine, magnifica la figura di Argo.

La genialità della invenzione, la grandiosita, la vita ed il movimento, quel non so che di imponente e nuovo che Bramante suol

(1) D. Paul Müller Walde « Beiträge zur Kentniss des Leonardo da Vinci » (Jahrbuch der K. Preussische Kunst Sammlungen. - Berlin, 1897: fasc, 2 e 3).

(2) Luca Beltrami « Il Mercurio del Castello di Milano » in *Perseveranza* del 25 e del 31 Dicembre 1897.

(3) Francesco Novati: « Argo non Mercurio » (a proposito dell' affresco nella sala del Tesoro), in *Perseveranza* del 24 Gennaió 1898.

dare nei suoi edifici, appare anche in questa magnifica quanto strana composizione architettonico-decorativa. Il mistero singolare che emana dalla espressione delle teste nelle sue pitture, si diffonde pure nei finti bassirilievi dei tre medaglioni. Il maggiore ci dà a semplice contorno una scena che sinora non è ancor stata identificata: nel fondo, un personaggio è seduto in trono, nel lato sinistro son seduti allineati quattro altri personaggi e nel lato destro due figure stanno pesando sulle bilancie ciò che la morte avvolta in ampia veste estrae man mano da un cassone. Nel medaglione più piccolo di sinistra vediamo Mercurio che suonando il flauto addormenta Argo; nell'altro di destra Mercurio ha ai suoi piedi Argo disteso, ch'egli ha già ucciso (1).

Ed ora passiamo alla figura di Argo. In alto, nella nicchia di color bruno rossastro, assai cupo, spicca il colosso, ritto e di fronte, in atteggiamento di riposo, coi piedi incrociati, il braccio sinistro ripiegato in alto e colla mano appoggiata ad un lungo e nodoso bastone, la destra abbandonata sopra uno dei dadi. Il capo è adorno di una corona di penne di pavone ed il corpo è avvolto in parte da una pelle di leone e da un piccolo manto bianco, paludato; ai piedi due alti calzari (2).

(1) Le figure di queste tre medaglie sono disinvolte e piene di vita. Nel medaglione maggiore il re o giudice seduto in trono è una figura imponente e di maniera larga, la figura della morte (?) è veduta in parte per iscorcio; la prospettiva di tutta la composizione è un saggio della maestrìa di Bramante in questa scienza e della sua eccellenza nel disegnare gli scorci delle figure, qualità per lo appunto tanto lodate dal Lomazzo in parecchie opere sue che più non esistono.

(2) Il caduceo che tiene in mano è un aggiunta senza dubbio del tempo del pittore ma posteriore alla esecuzione di tutta l'opera e quindi probabilmente di altra mano, così pure i due pavoni che veggonsi lateralmente, ed anche la più alta delle iscrizioni, quella che corre sulla cornice al disopra delle due targhe e del medaglione centrale. Invece l'iscrizione che è al basso, tra i due mensoloni, è stata dipinta contemporaneamente alla esecuzione della intera composizione.

Ecco le due iscrizioni:

Iscrizione su di un architrave,

QUOT DEUS ABSTULERAT TOT LUMINA REDDIDIT ARGO
PERVIGIL ANGUIGERAE SERVET UT ARCIS OPES

(quant'occhi il Nume aveva ad Argo sottratti tanti glie ne ha resi, perchè vigilan-

L'effetto è statuario, di imponenza straordinaria; le forme poderose, il disegno largo e potente; il colorito caldo, luminoso e fresco è condotto a tratteggi nelle ombre (1) e con riflessi rossicci lungo tutta la parte in ombra del corpo. L'anatomia è sapiente, da maestro il chiaroscuro. Lo stile e la maniera ricordano pur sempre Melozzo ed anche un poco Mantegna. Pur troppo la testa è andata in gran parte distrutta; conserva ancora la corona di penne di pavone e la folta capigliatura, ma del viso non rimane più nulla, il danno accadde fin dal tempo di Lodovico il Moro, quando si incastrò in quel punto uno dei capitelli pensili destinati a sorreggere le velette della nuova grande vòlta, rialzata per dare maggiore altezza alla sala! Ebbene ciò malgrado questa è ancora la più bella figura che di Bramante ci rimanga, molto superiore ancora a quelle dei Baroni condotti decorativamente; questa egli la dipinse con ispirazione, con uno slancio gagliardo e con una cura infinita, come se si trattasse di un quadro: è opera perfetta.

A queste pitture di Bramante, ridotte a così piccol numero, ho la contentezza di poter aggiungere *quattro magnifiche figure di angioli,* che il caso mi ha fatto riconoscere *nella chiesa della Certosa di Pavia*, in una giornata d'Agosto dell'anno 1894. Il Prof. Commendatore Camillo Boito, l'attuale Presidente della R. Accademia di Belle Arti in Milano, mi aveva incaricato di descrivere pel suo periodico " l'arte italiana industriale e decorativa „ la decorazione pittorica della vòlta e di una testata dell'interno della navata trasversale

tissimo custodisca le dovizie dell'arce che si fregia del Biscione, trad. di F. Novati).
Iscrizione tra i due mensoloni,

ADVLTERINAE
ABITE
CLAVES

(1) Quando il D.r Müller Walde stava terminando il suo lavoro di scrostamento completo dell'intonaco che ricopriva questa grande pittura (e lo faceva tutto a punta di lama di temperino) egli fu tanto gentile e buon amico da permettermi di vederla. Così ho potuto salire sul ponte e studiarla minutamente da cima in fondo.

della chiesa della Certosa di Pavia, decorazione che generalmente si assegna tutta quanta ad Ambrogio Bergognone ed a suo fratello Bernardino. Avevo bensì ricevuto una prova della gran tavola poli-



Figure di angioli nella crociera della Certosa di Pavia. — (Die Baukunst. Spemann, Berlin etc.).

croma che riproduceva una delle testate, ma era naturale che io mi recassi a studiar questa anche sul posto, tanto più che la Certosa è vicinissima a Milano; e così feci. Me ne stavo seduto nel bel mezzo

della crociera, passando in rassegna tutto e lentamente col mezzo di un buon binoccolo, quando d'un tratto trasalii, per lo stesso sussulto che proverebbe un astronomo, il quale scrutando col suo telescopio, un tratto di cielo, si vedesse apparire dinanzi, inaspettata, una nuova stella od una cometa. Dinanzi al mio binoccolo era passata una magnifica testa bionda, splendida, maravigliosa, inaspettata per lo appunto poichè di tipo e di stile ben diverso da quelli del Bergognone. Tolsi dagli occhi il binoccolo e cercai a occhio nudo donde potesse venire quella visione, e guardai più attentamente che non l'avessi mai fatto una delle grandi figure isolate di angioli, lassù nella spaziosa lunetta, e domandandomi se per caso fosse questo l'angiolo dalla testa così straordinaria; quasi incredulo, tornai a guardar in quel punto col cannocchiale: non era stata una visione, quella testa era dipinta davvero ed era maravigliosa!

Ciascuna delle due testate della crociera, in alto, sotto alla linea curva della vòlta e quindi al disopra dell'apertura dell'absidiola, forma una grandissima lunetta, nel cui mezzo si apre una grande finestra circolare. Tutta la superficie di questa lunetta è dipinta in azzurro e su questo fondo spiccano, una per parte della finestra, due grandiose figure di angioli adulti, dalle teste piene e rotonde, con folta capigliatura, avvolti in ampie vesti, e che sostengono con una mano un grosso festone di verzura e appoggiano l'altra mano sopra una targa che reca lo stemma Sforzesco. Attorno svolazzano dei nastri.

Quì ritroviamo lo stesso stile delle figure dei Baroni della Pinacoteca di Brera e dell'Argo del Castello di Milano: fare largo, grandioso, monumentale, vita e solennità, pittura solida e pastosa; colorito dalla carnagione luminosa; luci larghe e riflessi. I prototipi di cotesti angioli si trovano ancora nelle opere di Piero della Francesca e di Melozzo da Forlì: del primo negli angioli della Madonna del Parto a Borgo S. Sepolcro, del secondo negli angioli che veggonsi nella cupola della Cappella del Tesoro a Loreto e nella sacrestia della Basilica di S. Pietro in Vaticano a Roma. L'analogia è ancora maggiore cogli angioli che si trovano uno per lato dipinti al sommo di ciascuna

delle due pareti fiancheggianti l'apertura della cappella maggiore del Duomo di Orvieto, anzi quì abbiamo la stessa rappresentazione e figure quasi identiche e, se non le dipinse Luca Signorelli mentre frescava la contigua cappella di San Brizio, certo le fece qualche suo aiuto. Siamo dunque sempre nella gran scuola di Piero della Francesca ed è a questa che Bramante, secondo il suo solito, risalì a prendere il concetto per la sua decorazione larga, grandiosa e monumentale nella crociera della Certosa di Pavia (1).

È durante la sua dimora in Lombardia che Bramante avrebbe dovuto fare, se fosse sua, l'*incisione* di cui tuttora non si conoscono che due esemplari, uno nel *British Museum,* l'altro in *casa Perego in Milano* (2). Rappresenta l' interno di una bella chiesa di architettura molto simile a quella di San Satiro in Milano, arricchita di medaglioni con busti, di fregi, di ornati ecc., e sul dinanzi si veg-

(1) Il Lanzi scrisse nella sua storia che Bramante aveva dipinto alla Certosa di Pavia nella Cappella di San Brunone; forse aveva voluto dire al disopra di questa cappella, la quale è precisamente nella testata di sinistra della crociera.

Che poi Bramante avesse lavorato per la Certosa di Pavia, ne abbiamo assicurazione dal padre Valerio, il quale nel seicento fece un estratto di libri di conto del convento e ricorda che il nostro maestro vi fece « un Cristo col manto berettino. » (Il manoscritto è nella Biblioteca nazionale braibense di Milano, Isaia Ghiron lo pubblicò quasi per intero nell'*Archivio storico lombardo* dell'anno 1879).

Dallo stesso manoscritto sappiamo che Ambrogio Borgognone e suo fratello Bernardino dipinsero le vòlte di questa chiesa nell'anno 1490, quindi possiamo dedurre che Bramante dipinse gli angioli nello stesso turno di tempo o poco prima.

Ero già venuto alla mia conclusione che fu Bramante a dipingere cotesti quattro angioli, quando mi venne fatto di leggere il libro dello Schmarsow su Melozzo da Forlì (1886). Questo autore era già stato colpito dal carattere dello stile di Melozzo nella decorazione della crociera della Certosa di Pavia, ma egli si fermò a Melozzo, al quale ascrisse tutto: figure di angioli ed ornati della decorazione. Che anche negli ornati della crociera si senta lo stile di quella scuola (ma ancora per mano di Bramante e non di Melozzo) non v' ha dubbio e se ne sono accorti tanto il Geymüller che ne parla a proposito del tipo delle finestre laterali del Duomo di Como, quanto Luca Beltrami che ne parla nella *Perseveranza* a proposito degli ornati sotto ai mensoloni della gran pittura di Argo.

(2) Courajod et Geymüller. « Les estampes attribuées a Bramante. » Paris Rapilly 1874 Extr. de la Gazette des Beaux Arts.

gono alcune figure ed anche un cavallo. Nell'esemplare di Casa Perego, sulla base di un grande candelabro è inciso:

BRAMANTV
S. FECIT
IN MLO

ed in quello di Londra la stessa scritta è posta a mano.

Ora, che questa indicazione si riferisca alla architettura, cioè significhi che l'edificio riprodotto è di Bramante, sta bene: ma la firma non è certamente dello stesso e non convalida, nè prova, che l'incisione sia sua; non è neppur suo il disegno. Invece questo è trito e minuto; inoltre, le figurine ed il cavallo, persino le stoffe spiegazzate delle vesti delle prime, tutto dinota la maniera dei vecchi artisti lombardi, seguaci della scuola padovana (1).

In conclusione, dalle poche pitture che ci rimangono di Bramante risulta che, sebbene tecnicamente non abbia recato progresso nè elementi nuovi nello svolgimento della pittura del rinascimento, tuttavia egli ha creato figure nobili e grandiose, animate da uno spirito misterioso e poetico, ed improntate da uno stile monumentale di grande imponenza.

(1) Discorrendo delle poche pitture di Bramante ho accennato a due disegni probabilmente suoi, due teste virili, una già nella raccolta Habich di Cassel, l'altra nel Museo di Lille.

Il Seidlitz, al quale dobbiamo l'attribuzione di quest'ultimo, gli assegna pure ed a mio avviso, con piena ragione, un disegno rappresentante Ercole seduto (nel Gabinetto delle stampe di Berlino) e che è appunto dello stesso stile della figura di Argo.

Nel Museo artistico municipale di Milano, è esposto sotto vetro un disegno di portale, che, come ho già avvertito, presenta analogie di fare.

All'Ambrosiana ed al Museo del Louvre si conservano i disegni pubblicati dal Beltrami, per la facciata e per la testata della chiesa di San Satiro.

Nella raccolta della Galleria di Venezia gli sono assegnati tre disegni:

uno di tre capitelli di tipo analogo a quelli del cortiletto del palazzo di Cecilia Gallerani in Milano;

una Pietà (molto dubbia);

due figure, una seduta sul dinanzi, e l'altra ritta nel fondo (qualche cosa di Bramante ci si sente, ma lo stile non è largo, può darsi si tratti di una copia antica).

PERIODO ROMANO

1. Lo svolgimento definitivo dello stile di Bramante ed i suoi edifici in Roma.

Nel 1499, Bramante lasciò lui pure Milano e si recò a Roma, donde pare non si sia più mosso che di rado. Un grande mutamento si verifica nella sua esistenza; in Roma non gli tocca più lottare contro le strettezze, come gli era accaduto così di frequente in Milano nonostante le molte ordinazioni ed il favore del duca; qui egli vive nell'agiatezza, giunge persino a costruirsi in Borgo una casa (1) e vi ospita amici ed artisti; non fa più vita randagia (2); infine, gli edifici che conduce per davvero a compimento sono in maggior numero che in Lombardia.

Già in occasione del precedente o dei precedenti suoi viaggi a Roma, Bramante aveva contemplato i monumenti antichi. Ora la residenza stabile nella città eterna, quindi l'ambiente, l'aspetto della campagna romana, gli effetti grandiosi in Roma stessa e nei dintorni delle masse di luce e di ombra, le opere degli architetti del rinascimento che pur in Roma l'avevano preceduto, la contemplazione e lo studio dei monumenti antichi, allora ben più numerosi ed in ben minor rovina, concorsero allo svolgimento definitivo del suo stile architettonico. Nelle sue nuove opere appare traccia specialmente dell'impressione e dello studio sapiente del Colosseo, delle terme di Caracalla e di Diocleziano, della mole Adriana, del Panteon, del tempio della Pace o basilica di Massenzio, del Septizonio (che or più non esiste) e del teatro di Marcello. Non appena giunto in Roma, dipinse ancora: sappiamo dal Vasari di una gran pittura decorativa sulla facciata di S. Giovanni Laterano e sappiamo pure di una Madonna e Santi nel portico di San Paolo (ma entrambe queste opere,

(1) D. Gnoli, *Bramante in Roma. Rivista d'Italia* 1898, pag. 690.

(2) Sappiamo solo di brevi assenze a Bologna ed a Loreto e fors'anche a Napoli.

da tempo, sono andate distrutte); poi non toccò più il pennello: l'architettura l'assorbì del tutto. Però la sua indole di pittore continuò a giovargli e certamente anche le potenti nuove impressioni pittoriche contribuirono al suo progredire ed al suo trionfo nell'arte dell'architettura.

Fu per tal modo che Bramante nelle sue nuove ed ultime creazioni architettoniche acquistò definitivamente quella straordinaria e maestosa grandiosità di linee e di masse, quella insuperabile armonia ed eleganza di proporzioni, quella stupefacente impressione della vita nell'organismo e quella nobile e sobria bellezza dei particolari, ben maggiori ancora di quanto già puossi ammirare nelle opere del suo periodo lombardo.

Nel cortile del palazzo della Cancelleria e nell'interno della contigua chiesa di San Lorenzo in Damaso, sono per lo appunto evidenti alcune di codeste doti e si sente lo svolgimento dei tipi precedenti, cioè della canonica di Sant'Ambrogio e dell'interno di S. Satiro in Milano; anzi nel cortile della Cancelleria si risale ancora al prototipo, cioè al cortile del palazzo di Urbino, qui trasformato in un organismo grandioso e di effetto vibrato e pittorico; l'interno poi della chiesa di San Damaso impressiona per la imponente severità delle linee e delle masse (1).

(1) Vasari dice che Bramante trovossi con altri eccellenti architettori alla *resoluzione* di gran parte del palazzo di San Giorgio (Cancelleria) e della chiesa di San Lorenzo in Damaso. *Resoluzione* significherebbe precisamente che il palazzo già era stato incominciato e forse anche la chiesa e che Bramante intervenne con altri nel dare suggerimenti, consigli e disegni pel proseguimento dell'opera. I suoi consigli e disegni per la sapienza e bellezza essendo prevalsi, resta spiegato come lo stile del grande maestro appaia nell'interno, cioè nel cortile del palazzo e nella chiesa, e non all'esterno dell'edificio. Questo esterno difatti non trova posto nella serie delle creazioni di Bramante, esso concorda collo stile della pura scuola fiorentina quale vediamo nel palazzo Rucellai in Firenze e nel Piccolomini a Pienza, stile trapiantato in Roma e svoltovi con qualche maggior grandiosità dall'Alberti e dal Rossellino.

Il passo del Vasari spiega altresì il silenzio dei documenti contabili pubblicati dal conte Gnoli nell'*Archivio storico dell'arte* nel 1892 (pag. 176 e 331), tali do-

Cotesto palazzo della Cancelleria, colla annessa sua chiesa di S. Lorenzo in Damaso, ci offre lo spettacolo delle due grandi scuole di architettura del Rinascimento, le quali qui se ne stanno una di fronte all'altra.

All'esterno del palazzo di un organismo sapiente ma sottile, abbiamo la scuola quattrocentista fiorentina, del Brunelleschi, dell'Alberti, del Rossellino ecc., col suo stile geniale ma fine e delicato che ha attinenze coll'indole degli orefici (e ben si sa quale palestra sia stata l'oreficeria per l'arte fiorentina).

Nell'interno abbiamo all'incontro quello stile ampio e poderoso dai potenti effetti di masse, di luci e di ombre, abbiamo la scuola urbinate del Laurana e di Bramante.

È ben vero che quest'ultima deriva dalla prima, se non che, — allo stesso modo che Raffaello deriva dal Perugino e dal Pinturicchio — così l'esterno della Cancelleria e della chiesa contigua stanno al loro interno, come le pitture del Perugino nella sala del Cambio a Perugia e quelle del Pinturicchio, nell'appartamento Borgia in Vaticano, stanno alle pitture delle stanze e delle Loggie di Raffaello, nello stesso Vaticano.

Per l'esterno dei palazzi e delle palazzine Bramante aveva concretato un tipo, uno stile che fu poi il modello, l'indirizzo dello stile grandioso dell'esterno dei palazzi e delle case signorili (Es. Palazzo Massimi alle colonne, palazzi del Vignola in Montepulciano, ecc., ecc). Digraziatamente dei palazzi che egli aveva cominciato per sede dei Tribunali, rimane quasi nulla, e la palazzina ch'egli aveva eretto per i Caprini e fu poi la casa di Raffaello andò distrutta. Di questa

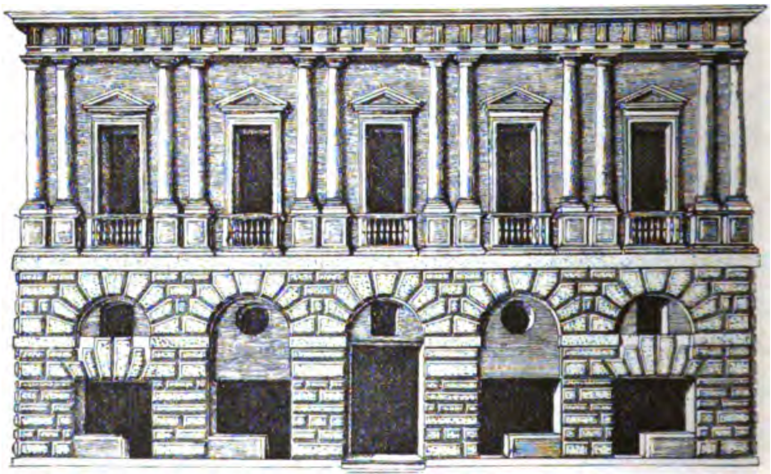
---

cumenti non si riferiscono che all'andamento della costruzione eppercið non danno che i nomi dei capimastri e loro aggregati.

Quanto al palazzo detto oggi Torlonia, in Borgo, se pur è quello già del Cardinale Adriano da Corneto (che il Vasari dice esser pur stato costrutto da Bramante), nello stile dell'esterno concorda troppo con quello dell'esterno della Cancelleria per non dubitare che qui ci sia qualche equivoco o qualche fortuita inesatezza di indicazioni.

però abbiamo il disegno in una stampa del Lafreri del 1549, ed il disegno del Palladio pubblicato dal Geymüller, dai quali rileviamo appunto il carattere tipico del pianterreno a rustico e del superiore a colonne murate.

Il Tempietto di S. Pietro in Montorio terminato da Bramante nel 1502, sorge nel posto ove la tradizione ci dice che fu crocifisso San Pietro. È rotondo a cupola emisferica, sorge sopra una gradinata



La palazzina dei Caprini e poi di Raffaello in Roma.
(*Stampa del Lafreri*).

e lo circonda nella massa inferiore un portico di ordine dorico, sotto al quale si aprono nicchie semicircolari. L'interno è a nicchie e pilastri dorici. È piccolo eppure pare grande ed alto, tanta è l'armonia delle sue proporzioni, il calcolo sapiente delle masse illuminate e delle parti in ombra, dei pieni e dei vani, il potente effetto del suo rilievo e il senso di vita che l'artista seppe conferire all'organismo. Come si addiceva allo scopo del Tempietto, ciò è a dire al ricordo che evoca, Bramante seppe imprimergli un aspetto sobrio, austero. Peccato che non abbia eseguito o potuto eseguire il portico a colonne,

archi e nicchie interne, col quale egli aveva progettato di circondarlo, diminuendo lo spazio del cortile e completandone l'effetto.



Roma. Tempietto di S. Pietro in Montorio.
(*Fot. Anderson*).

Il chiostro di S. Maria della Pace segue dappresso il Tempietto; Bramante l'ha compiuto nel 1504 e quì, come già a Milano,

in altre occasioni, ha risolto il problema della ristrettezza dello spazio disponibile; è riescito a creare l'effetto, l'illusione di un chiostro vasto e grandioso e l'impressione di un organismo vivente. È a due piani. Nell'inferiore abbiamo archi portati da pilastri, dalla grossezza esterna dei quali sporgono lesene di ordine ionico, che sorreggono



Roma. Il chiostro della Pace. — (Müntz. Hist. de la Ren).

la trabeazione che gira tutto intorno al cortile con un'epigrafe, reminiscenza ancor questa del cortile del palazzo di Urbino. Dal parapetto del piano superiore sorgono i piccoli fasci di pilastri e le svelte colonnette — tutti di ordine composito — che si alternano sorreggendo la travatura del tetto. L'abolizione dei mensoloni di legno a sostegno del tetto e la corrispondenza delle colonnette cogli archi del pian terreno, segnano una *rivoluzione nella costruzione delle loggie*. L'armonia del complesso è severa ma ad un tempo elegante;

l'effetto è pittoresco; pittoresco pure un certo abbandono e disordine che regna sotto i portici di entrambi i piani. Purchè abbandono e disordine non vadano a finire in decrepitezza!

2. *Le grandi costruzioni di Bramante in Vaticano.*

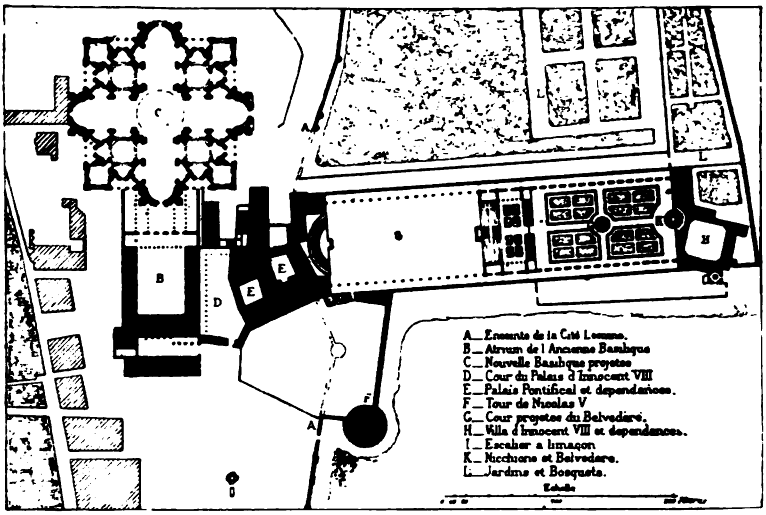
Le costruzioni architettoniche che Bramante aveva erette ed andava compiendo in Roma, dovevano sembrargli opera di passatempo a paragone di quelle che Giulio II gli affidò in Vaticano. Quella mente straordinaria e potente del Pontefice, che sapeva accaparrarsi i più grandi artisti del tempo suo, seppe pur subito discernere Bramante, nè se lo lasciò più sfuggire. Cominciò sin dal primo anno del suo pontificato ad incaricarlo di riordinare con un piano organico e con nuovi edifici il complesso confuso di costruzioni, e importanti, e secondarie, che formavano l'amalgama dei *palazzi Vaticani.* Il gradioso progetto di Bramante non ebbe esecuzione che in parte, tuttavia a sufficienza per creare un ordinamento grandioso e chiaro e per far sorgere ambienti ed edifici imponenti e maestosi.

Il cortile di S Damaso. — Bramante cominciò col dar assetto al primo cortile, di cui costruì una parte a *vari piani di loggie* di austera semplicità eppur eleganti; tenne a pilastri, archi, cupoline e vòlte le loggie del primo e del secondo piano, e progettò a colonne e soffitto quelle del terzo (1). Sono le celebri *loggie dette poi di Raffaello* per la splendida decorazione di cui questo sommo pittore ed i suoi allievi le adornarono.

Il cortile di Belvedere. — Successivamente passò al di là del corpo destro del cortile, cioè al di là dell'edificio delle stanze e della torre Borgia. Quì si trovava una vera valle a pendio e balze, uno spazio lunghissimo ed immenso, che presentava un grande dislivello

(1) Il terzo piano fu eseguito da Raffaello.

e salendo andava a finire all'altura di Belvedere, ove sorgeva la palazzina di Innocenzo VIII. Bramante la ridusse a forma di un lunghissimo rettangolo, lungo i due lati maggiori del quale fece correre due palazzi di architettura grandiosa, a porticati terreni, gallerie al primo piano e loggie al secondo. Nel fondo, lassù in alto, addossato per una parte alla palazzina di Innocenzo VIII, edificò il palazzo di chiusura e nel mezzo di questo un colossale nicchione. Risolse il



Roma. La Basilica di S. Pietro ed il cortile di Belvedere, secondo il progetto di Bramante. (Dall'opera di Letarouilly et Simil).

problema dei dislivelli e delle balze mediante tre gradinate: una a un capo, l'altra nel fondo (al capo opposto) e la terza nel mezzo, ove il suolo si innalzava maggiormente: quì ideò gradinate teatrali con rampe diritte e con una fontana ad arco trionfale. Così *il cortile immenso di Belvedere* si trovò a due piani soli di diverso livello, a due giardini meravigliosi.

Il nicchione di fondo, concavo, ad abside semicircolare, quindi coperto da una mezza tazza, è lo svolgimento grandioso dell'antica sua facciata di Abbiategrasso, sotto l'impressione delle esedre delle

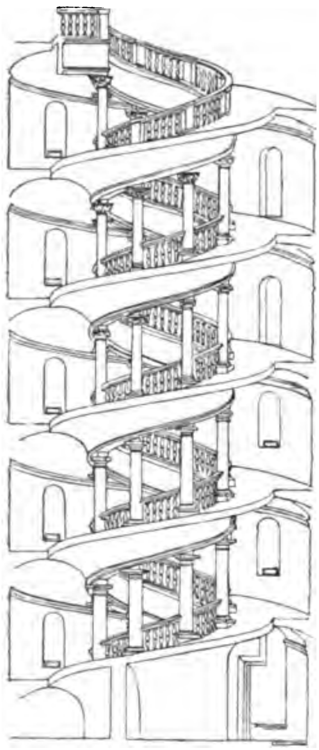
grandi terme romane. In alto, gli fa solenne coronamento una loggia semicircolare con frontoni classici ai due capi. Nell'interno di questo


Roma. Il nicchione del cortile di Belvedere.

nicchione così originale e di così ben trovato effetto pittorico, fu collocata sopra uno rialzo una pigna antica in marmo, colossale, rinvenuta nei giardini Vaticani e che ritiensi sormontasse il vertice

del poco discosto Mausoleo di Adriano, di poi Castel Sant'Angelo.

Di tutto il complesso del cortile di Belvedere, di " tanto bella invenzione, che si credette che dagli antichi in qua Roma non avesse veduto meglio " (1), di questo " disegno de' più magnifici, ingegnosi e superbi " (2), Bramante non più per colpa propria, come in molti edifici lombardi, ma per la grandiosità dell'impresa e la brevità della vita e di Giulio II e sua, non potè che eseguirne una parte e l'opera non fu poi terminata che più tardi, lentamente ed a fatica; i porticati terreni furono murati e, quel che è più lagrimevole, il cortile stesso fu tagliato trasversalmente in due, ai tempi di Pio VII, mediante due corpi vicini e paralleli, il primo della Biblioteca vaticana, il secondo del *Braccio Nuovo* del Museo Chiaramonti.



Roma. La scala a chiocciola di Belvedere. (Müntz. Hist. de la Ren).

La scala a chiocciola di Belvedere. — Altri lavori Bramante aveva condotti nel frattempo al Belvedere e di questi il più ingegnoso e perfetto rimane la scala a chiocciola che dalla palazzina di Innocenzo VIII conduce giù nei giardini. Incassata in una torre quadrata, gira internamente a spirale, mediante una rampa piana, che si svolge attorno ad un nucleo di colonne esse pure disposte a spirale, e di ordine dorico le più basse, di ordine ionico, corinzio e composito successivamente le altre a misura che salgono.

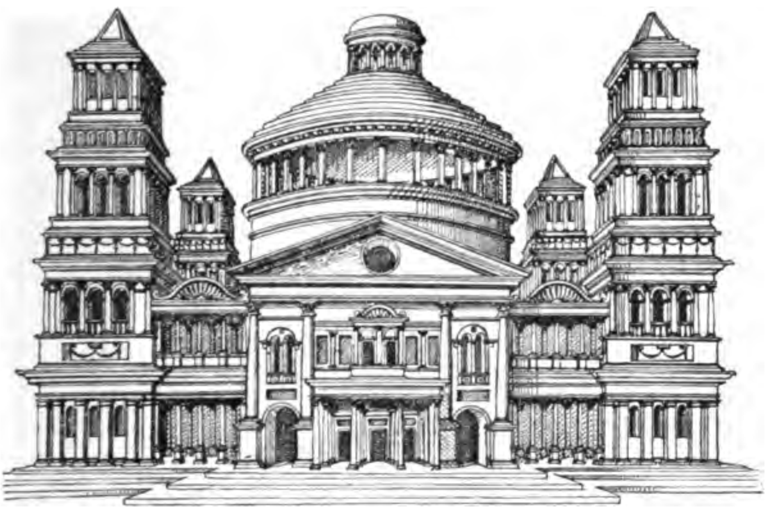
La scala di Belvedere si è fortunatamente conservata: ma con

(1) Vasari.
(2) Milizia.

poco vantaggio dell'arte e degli artisti, poichè al presente serve di accesso ad appartamenti privati di funzionari (1), non è quindi facilmente accessibile, non solo ai visitatori, ma neppure agli artisti ed agli studiosi (2).

3. La Basilica di San Pietro in Vaticano.

La vecchia Basilica di San Pietro in Vaticano, eretta da Costantino, minacciava rovina per vetustà; d'altronde, per quanto spaziosa,



Il progetto di Bramante per la Basilica di S. Pietro in Vaticano. — (Da un'incisione del Ducerceau).

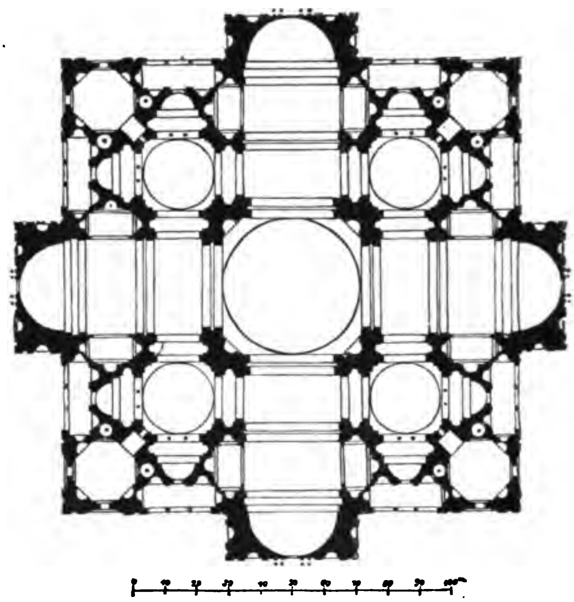
non rispondeva più ai bisogni ed alle aspirazioni dei tempi, così per ampiezza come per bellezza artistica: l'imponenza, il fasto e lo splen-

(1) L'appartamento superiore a cui conduce questa scala (la quale da una porticina dà accesso al Museo del Belvedere, dietro alla statua di Meleagro) oggi occupato dal Direttore della stamperia Vaticana, fu a suo tempo, l'appartamento di Canova, in allora Direttore dei Musei Vaticani; cosicchè egli poteva godersi come se li avesse avuti in casa, il gruppo del Laocoonte, l'Apollo ed il Torso del Belvedere!

(2) Bramante aveva pur creato, dietro ordinazione di Giulio II il progetto di un colossale palazzo per sede dei Tribunali, del quale esistono ancora le maestose substruzioni negli immensi fabbricati tra la via Giulia ed il Tevere.

dore del Papato, all'apogeo del rinascimento, sognavano ben altro tempio.

Già mezzo secolo addietro, Niccolò V aveva fatto progettare da Leon Battista Alberti aiutato da Bernardo Rossellino una nuova e grandiosa Basilica, della quale, tra il 1452 ed il 1454 si era iniziata la costruzione, cominciando dall'abside. Dopo di lui, Calisto III e Pio II non ne avevan proseguito i lavori, ma Paolo II li aveva



Pianta di Bramante per la Basilica di S. Pietro in Vaticano.

fatti ripigliare tra il 1470 ed il 1471, a cura di Giuliano da Sangallo. Poi l'impresa era rimasta in tronco di bel nuovo durante quattro altri pontificati.

Giulio II, nel 1505, due anni dopo la sua elezione, accogliendo la proposta di Michelangelo di ultimare quella nuova abside incominciata da Niccolò V, onde collocarvi poi il proprio sepolcro gigantesco, incaricò Giuliano da Sangallo e poi anche Bramante degli opportuni studi e progetti. I due architetti andarono a gara nell'escogitare progetti grandiosi ma naturalmente la palma toccò a Bramante. A tanto

artista subito erano balenati dinanzi agli occhi magnifici progetti. Di disegni in disegni, di discorsi in discorsi, egli seppe destare e spingere tanto in alto l'entusiasmo della gran mente del Pontefice, che questi decise senz'altro la ricostruzione totale della Basilica in proporzioni così maestose e colossali da superare quanto l'immaginazione più accesa potesse mai sognare.

Nel suo progetto definitivo, Bramante aveva ideato in proporzioni colossali una croce greca, cioè a braccia eguali, e sopra il loro incrocio una immensa cupola emisferica. A ciascuno dei quattro angoli del quadrato, in cui veniva a trovarsi inscritta la croce greca, collocava una torre e ciascuna delle quattro braccia della croce aveva la sua abside semicircolare, e siccome questa sporgeva oltre il quadrato ed era armata al di fuori di speroni, ne seguiva che all'esterno pareva anch'essa quadrata. All'interno poi di ciascuno degli angoli delle braccia della croce inalzava una cupola: così eran quattro le cupole minori attorno a quella grandissima centrale, la quale sorgeva da un tamburo a galleria di colonne ed al suo vertice era coronata da una lanterna.

Questa immaginosa invenzione fu l'ultimo e maggior risultato di tutte le conquiste dell'architettura del medio evo e del rinascimento (1)

(1) Basterà ricordare alcuni dei monumenti principali del medio evo e del rinascimento, nei quali è svolto successivamente il tipo della costruzione a cupola centrale ed in alcuni anche quello della basilica con cupola:

Roma. Battistero o Mausoleo di Santa Costanza,

Ravenna. Il Mausoleo di Galla Placidia,

Milano. La chiesa di San Lorenzo sorta al posto della gran sala delle terme di Massimiano,

Costantinopoli. S. Sofia,

Ravenna. S. Vitale,

Gerusalemme. La così detta Moschea di Omar, di cui si interessò molto il medio evo perchè essa sorgeva sul sepolcro di Cristo,

Venezia. San Marco,

Palermo. La cappella Palatina (forma basilicale),

Pisa. Il Duomo (forma basilicale),

Firenze. La vecchia sacrestia di S. Lorenzo del Brunelleschi,

» La cappella dei Pazzi del Brunelleschi,

» La chiesa degli Angioli »

» La tribuna di S. Maria del Fiore,

e fu pure il compimento del pensiero artistico di Bramante, svoltosi gradatamente attraverso le sue peregrinazioni, i suoi studi e le sue invenzioni successive in Lombardia ed in Roma.

Delle di lui peregrinazioni e degli studi che aveva eseguiti sui monumenti dell'antichità, del medio evo e del tempo suo, in questa colossale invenzione noi abbiamo difatti traccia evidente. Per non accennare che ai punti maggiori, ricorderò che pel concetto generale l'ispirazione gli venne senza dubbio dalla Basilica di S. Marco in Venezia e dalla gran chiesa di S. Lorenzo in Milano. Della prima, noi ritroviamo la pianta a croce greca e le cinque cupole, della seconda l'organismo a rotonda centrale circondata da ambulatori o gallerie, fiancheggiata da esedre, rinforzata da quattro torri d'angolo e coronata da vastissima cupola. Così appare pur evidente il ricordo della tribuna di S. Maria del Fiore colle sue absidi esterne, veri contrafforti. È pur certo che la prima ispirazione del magnifico e poderoso organismo interno delle navate e delle braccia di croce risale all'interno della Basilica di S. Andrea in Mantova, di Leon Battista Alberti, coi suoi potenti pilastri a lesene e nicchie, le aperture intermedie ad archi e la copertura a magnifica vòlta a botte suddivisa in cassettoni con rosoni.

Finalmente in Roma l'impressione e lo studio dei monumenti antichi ebbero pure la loro parte grandissima nell'invenzione del nostro artista, come appare luminosamente dalle reminescenze che vi troviamo: il Panteon gli diede il modello per il contorno puro e potente di una gran cupola emisferica, incavata all'interno da nove fila di

Firenze. La rotonda dell'Annunziata di L. B. Alberti,
Mantova. La chiesa di S. Sebastiano »
Milano. La cappella Portinari di Michelozzo,
Prato. La Madonna delle carceri di Giuliano da Sangallo.

Questi due prototipi preoccuparono si può dire costantemente gli artisti del rinascimento ed, oltre che in molte opere degli architetti, lo vediamo altresì nei loro numerosissimi schizzi e disegni d'invenzione, e negli infiniti rilievi di monumenti antichi; dal canto loro anche i pittori se ne interessavano, così vediamo nei fondi di molti loro affreschi ed in molti loro disegni.

lacunari degradanti; la mole Adriana, da lui intuita nel suo antico aspetto esterno, gli suggerì la geniale galleria tutt'attorno al tamburo



La Basilica di S. Pietro in Vaticano. Spaccato longitudinale secondo l'ultimo progetto di Bramante. — (Dal Geymüller).

della cupola; le terme di Caracalla e di Diocleziano lo colpirono colla vastità delle loro sale circolari a cupola, e delle loro sale rettangolari.

Anche la Basilica di Massenzio a Roma, coi suoi pilastri, le linee maestose degli archi delle sue vòlte, fu per lui una rivelazione.

Ma Bramante non fu un plagiario, da tutti quei modelli del tempo suo e del passato egli non prese che insegnamento ed ispirazione; mercè il suo ingegno superiore e le sue facoltà straordinariamente inventive e pittoriche, egli creò opere nuove ed originali e passo passo padroneggiando l'architettura antica e contemporanea la plasmò come nessuno prima di lui e finalmente addivenne al suo progetto portentoso.

Sono diffatti altrettante tappe del suo svolgimento, che lo conducono progressivamente al progetto della nuova Basilica di S. Pietro, le seguenti sue opere:

in Milano: la sacrestia di San Satiro e gli studi per la Tribuna di S. Maria delle Grazie,

in Pavia: gli studi pel Duomo, la chiesa di S. M. di Canepanova,

in Busto Arsizio: il progetto di S. Maria di piazza,

in Roma: il Tempietto di S. Pietro in Montorio.

Di più, nell'interno della sua gran Basilica, Bramante concepì le poderose braccia di croce a pilastri colossali ed a maestosa vòlta a botte, tipo che egli aveva già cominciato ad elaborare in Milano nella chiesa di S. Satiro.

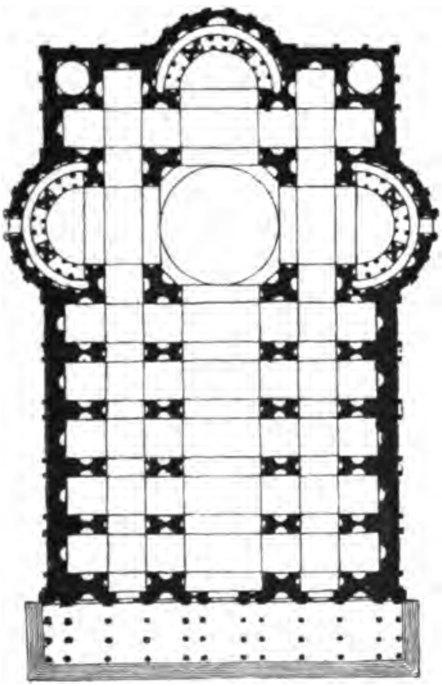
Questo tipo di organismo e di architettura era dunque venuto a Bramante di buon'ora, egli l'aveva lungamente accarezzato e studiato e c'è persino ragione di credere che ne tenesse discussione con Leonardo da Vinci, almeno lo fanno supporre alcune delle note di Leonardo stesso a lato di parecchi dei proprii schizzi di edifici a cupola centrale.

Ma, allo stesso modo che a Leonardo per attuare le sue grandi aspirazioni scientifiche ed artistiche occorreva l'aiuto di un principe illuminato ed intraprendente, signorile e munifico, quale fu Lodovico il Moro, così Bramante non poteva trovare che in Roma, nel Papato ed anzi in Giulio II, la mente e la potenza stragrande che gli desse i mezzi per ideare ed attuare un concetto così poderoso e così bello (1)

(1) Sono le occasioni e le circostanze e le grandi menti dei potenti che pro-

e soltanto in Roma, in quell'ambiente e fra quei monumenti, poteva trovare l'atmosfera vivificatrice che fece giganteggiare il suo concetto e nello stesso tempo lo ispirò ad avvolgerlo di una incomparabile armonia.

Bramante però cominciò l'opera sua della Basilica di S. Pietro,

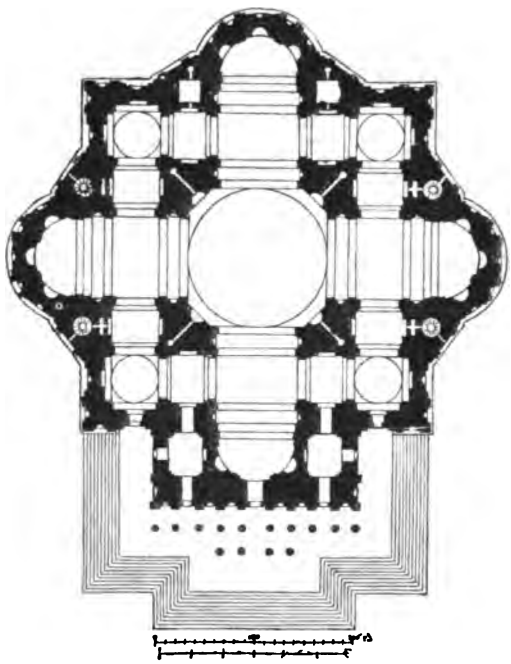


Pianta progettata da Raffaello.

nel 1506, quando contava 62 anni, mentre a compiere una impresa così colossale sarebbe accorsa tutta intera una lunga esistenza. Dapprima diresse e spinse i lavori con febbrile passione ed entusiasmo,

muovono le grandi creazioni dei sommi artisti o per dir meglio che fanno sbocciare i sommi artisti e le loro grandi creazioni. Fidia aveva trovato il suo momento nell'apogeo della civiltà greca ed il suo fattore in Pericle, Leonardo nella prosperità di Milano ed in Lodovico il Moro, Raffaello e Michelangelo nello splendore della seconda Roma ed in Giulio II.

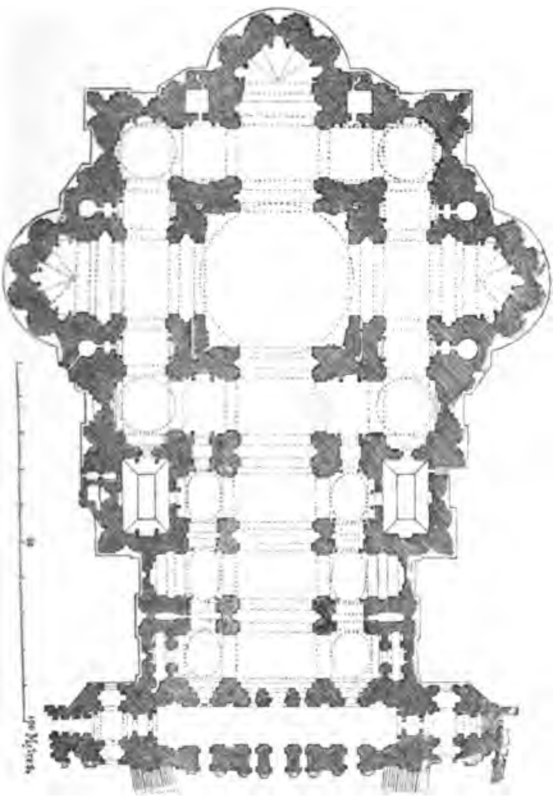
facendo a gara coll'ardore e coll'impeto di Giulio II: ma poi, intorno al 1511, declinante più ancora che per gli anni, per la vita avventurosa condotta in passato, cominciò a rallentare la propria attività. Per quanto gli si venissero aggiungendo a collaboratori, successivamente Fra Giocondo e Giuliano da Sangallo, i lavori non proseguivano più che lentamente, quand'egli cessò di vivere il 14 marzo del 1514, poco più di un anno dopo la morte del Pontefice Giulio II.



Pianta progettata da Michelangelo.

In questi otto anni, Bramante aveva però fatto a tempo ad innalzare i giganteschi piloni che dovevano reggere la cupola, a voltare i quattro immensi arconi ed i pennacchi sino all'altezza del diametro orizzontale dei medaglioni; aveva cominciato il braccio di croce meridionale col suo circuito ed aveva pur costrutto una delle cupole minori. Così ha dimostrato nella sua opera l'insigne storico di Bramante, il barone Enrico di Geymüller.

Era tanto che bastava per lasciar avviata definitivamente la costruzione dell'intera mole, per lasciare fissato stabilmente e con tutta evidenza il concetto organico, il sistema costruttivo, le proporzioni del complesso delle singole parti e lo stile di tutta l'opera. La vecchia Basilica costantiniana rimaneva ancora intatta, tranquillamente avvolta



Pianta della Basilica di S. Pietro in Vaticano, prolungata dal Maderna e quale esiste.

ed all'ombra di quei frammenti giganteschi, vicino ai quali, essa così vasta, sembrava quanto mai piccola.

L'opera fu continuata dapprima da Raffaello, che Bramante stesso, negli ultimi anni aveva istradato nell' architettura e, poco prima di morire, aveva designato a proprio successore. Raffaello peraltro, sebbene coadiuvato ancora da Fra Giocondo e da G. da Sangallo, non

fece progredir molto la fabbrica; egli aprì la dolorosa serie delle alterazioni: aveva già progettato di trasformare la pianta e la forma della Basilica, in croce latina. Dopo di lui, dal 1520 al 1546, Antonio da Sangallo e Baldassare Peruzzi studiarono nuove modificazioni ed idearono di estendere le gallerie o deambulatori attorno alle absidi. Michelangelo, sopravvenuto, biasimò il Sangallo per es-



Roma. Veduta dell'attuale Basilica di S. Pietro in Vaticano.

sersi *discostato dall'ordine di Bramante,* del quale ammirava tanto l'invenzione che volle ritornare alla croce greca. Ma intanto, all'atto pratico, compose un progetto nuovo e lasciò nuovi modelli per la gran cupola (che incominciò) e per quelle minori. Egli aveva diretto la fabbrica dal 1547 al 1564. Fu in base ancora ai modelli di Michelangelo che il Vignola tra il 1564 ed il 1573 voltò le cupole minori e poi dal 1573 al 1604 Domenico Fontana e Giacomo della Porta la cupola maggiore. L'effetto dell'opera quale l'aveva ideata Bramante era già in gran parte compromesso, quando Carlo Maderna, fra il 1605 ed

il 1629, terminò il corpo anteriore prolungandolo a croce latina ed eresse pure la facciata.

Conclusione. — La invenzione di Bramante era dunque stata travisata: invece di una chiesa a croce greca la si ebbe a croce



Roma. Interno dell'attuale Basilica di S. Pietro in Vaticano

latina, la cupola emisferica si trasformò in cupola ovoidale a costoloni, il tamburo a galleria è divenuto un tamburo massiccio con speroni mascherati da colonne appaiate, le quattro torri sono scomparse e la facciata non ha più del tutto il senso di vita e movimento del concetto originario.

Bisogna vedere il progetto di Bramante nei suoi disegni (1), nei

(1) Il Geymüller ha potuto rinvenire disegni di Bramante particolarmente per

disegni di quel tempo, nello sfondo dell'affresco della Scuola d'Atene di Raffaello, nel quale Bramante stesso disegnò l'interno della gran Basilica quale l'aveva progettato, nel rovescio delle medaglie di Caradosso, negli affreschi della Biblioteca e Museo Cristiano in Vaticano, che ci presentano la fabbrica avviata. Lì si comprende tutta la formidabile poderosità e maestà della invenzione di quel genio, che seppe creare il più vasto Tempio della Cristianità.

Ed invero, nonostante tutte le alterazioni perpetrate attorno al progetto primitivo, l'edificio è tuttavia risultato così potente e magnifico nel suo aspetto, l'effetto di luce che piove dalla cupola inonda l'interno maestoso di tanta armonia, che vi perdura l'ispirazione iniziale di Bramante, l'anima sua ed il suo genio vi albergano ancora.

Le alterazioni ed i deturpamenti subìti non ci impediscono di apprezzarlo, più di quanto lo stato di rovina ci impedisca di apprezzare i movimenti antichi.

Il tempio di Carnac, il palazzo di Corsabad, il Partenone, il Panteon, il Colosseo, le terme di Caracalla, l'acquedotto del Gard, Santa Sofia, l'Alhambra, le cattedrali di Reims e di Chartres, San Pietro in Vaticano, ecco alcune delle pietre migliari della storia gloriosa dell'architettura attraverso i secoli, ecco i monumenti che ci strappano l'ammirazione e fanno esclamare che l'architettura è davvero la madre delle arti belle e l'espressione del pensiero e della civiltà dei popoli.

---

la Basilica di S. Pietro a:

Firenze. Nella Galleria degli Uffizi,
Roma. Nella Biblioteca Barberini,
Monaco di B. Nella Pinacoteca,
Vienna. Nell'Albertina e nella Bibl. imperiale.

Prospetto Cronologico.

I.

Opere di Bramante in Lombardia

ARCHITETTURA

1477.	Abbiategrasso.	*Facciata del Duomo.*
. . .	Milano.	*La decorazione della facciata della casa dei Fontana.*
. . .	„	*Porta della casa dei Mozzanica* ora a Taïno presso Angera.
1479-1499.	„	*Chiesa di S. Satiro:*
		1479-90 le navate anteriori,
		1480 circa, la sacrestia,
		1490-94 il transetto di sinistra ed il finto coro in prospettiva,
		1498- . . . il braccio destro con cappella, ultimato dopo la sua partenza.
1485.	„	*Ospedale Maggiore:*
		Tratto di portico settentrionale nel gran cortile.
1490 circa.	Certosa di Pavia.	*Il Chiostrino del capitolo.*
1491.	Como.	*Duomo:*
		Disegno pel rivestimento esterno dei fianchi e dell'abside,
		La porta del fianco destro,

1491.	Como.	*Duomo:*
		Le tre finestre dello stesso,
		Il cornicione „ „
1492.	Pavia.	*S. Maria di Canepanova:*
		La chiesa coi due campanili, il chiostrino e la torre della scala, lasciati incompiuti.
. . .	Milano.	*Casa che fu poi convento delle Benedettine* in Via Lentasio.
. . .	„	*Casa dei conti Fiorani* in Via G. Verdi, 2-4.
. . .	„	*Casa Pozzobonelli* ora Minoia in Via Piatti, 4.
. . .-1494.	Vigevano.	*Castello:*
		La gran torre d'ingresso verso la piazza terminata, nel 1492;
		Il vestibolo dell'ingresso opposto;
		La loggia nel cortile delle signore, eseguita tra il 1493 ed il 1494.
1493-1494.	„	*Piazza del Duomo:*
		Disegno per la nuova piazza ed i palazzi circostanti.
1493-1497.	Milano.	*Arcivescovado:*
		Cortile verso piazza Fontana, Porticati e balconata.
1492-1499.	„	*Chiesa di S. Maria delle Grazie:*
		La nuova grande tribuna (mancò la sua direzione nel compimento della parte superiore e della cupola, nonchè nella decorazione plastica);
		Il chiostrino;
		Il portale della facciata;
		La grande sacrestia.
1492-1499.	„	*La Canonica della Basilica di S. Ambrogio:*
		Lasciato incompiuto anche l'unico lato eseguito.

dopo il 1493. Milano. *Palazzo di Cecilia Gallerani:*
Ricostruzione del palazzo del Carmagnola; ne rimangono i due cortili, il minore ben conservato.

. . .-1494. „ *Castello sforzesco:*
Il lato settentrionale del portico della rocchetta,
La ponticella.

1498-1499. „ *Monastero di S. Ambrogio:*
Il progetto e l'inizio dei lavori; rimane il tipo generale del suo stile nei due chiostri.

. . . Busto Arsizio. *Chiesa di S. Maria di Piazza:*
Eseguita dal Lonati tra il 1512 ed il 1517 seguendo fedelmente un indispensabile suo progetto (1).

PITTURA

(salvo la prima opera, tutte le altre sono ad affresco).

Chiaravalle. *Abbazia* presso Milano. Cristo alla colonna (tavola).

Milano. *Casa dei Fontana* oggi Silvestri, Corso Venezia, 16. Decorazione della facciata e fregio in una sala terrena.

„ *R. Pinacoteca di Brera.* Due figure intere di baroni, cinque busti di baroni, i filosofi Eraclito e Democrito.

„ *Castello Sforzesco.* Argo, grande figura in finta nicchia architettonica.

---

(1) È probabile l'intervento di Bramante mediante disegni, progetti e fors'anche consigli nelle seguenti opere:

Lodi. *L'Incoronata,* cominciata nel 1488 dal Battaggio, suo allievo,

Pavia. *Il Duomo,* eretto da Cristoforo Rocchi suo seguace,

» *Porta della casa del Majno* ora ospedale di S. Matteo, in Via Mentana,

Piacenza. *Chiesa e convento di San Sisto.*

» *Chiesa e convento di San Sepolcro.*

Chiari. *Portale della chiesa dei Santi Faustino e Giovita,* oggi a Brescia nel Museo cristiano,

Saronno. *Santuario.* — La tribuna e la cupola, il piccolo portico.

Certosa di Pavia.	*Crociera della chiesa.* Quattro figure di angioli con festoni e targhe.
Vigevano.	*Piazza del Duomo.* Decorazione della fronte dei palazzi.
Milano.	*Casa Pozzobonelli* ora Minoia in Via Piatti 4. Decorazione del cortile.

II.

Opere di Bramante a Roma, ecc.

1500-1502.	Roma.	*S. Pietro in Montorio.* Il tempietto di S. Pietro.
. . . . . .	„	*Cortile del palazzo della Cancelleria. Chiesa di S. Lorenzo in Damaso* (interno).
. . .-1504.	Roma.	*Chiostro della Pace.*
1506- . . .	„	*Palazzo di S. Biagio.* Fondazione e prime opere.
1509.	Roma.	*S. Maria del Popolo.* Coro e abside (vòlta a vela).
1509-1510.	Loreto.	Progetto pel rivestimento marmoreo della *S. Casa.*
„ „	„	Progetto della *Canonica.*
1503-1514.	Roma.	Vaticano. *Cortile di S. Damaso e le loggie.* *Cortile di Belvedere e nicchione della pigna.* *La scala a chiocciola di Belvedere.*
1505-1514.	Roma.	*Basilica di S. Pietro:* 1505 Giulio II decide di terminare la nuova abside; 1506 Giulio II accoglie il progetto di Bramante per una nuova ricostruzione gigantesca; il 18 Aprile pone la prima pietra; 1506-10 si lavora con alacrità; 1511 comincia il rallentamento; 1513 Giulio II muore il 20 febbraio; 1513 Leone X eletto Pontefice l'11 Marzo; 1514 Bramante muore l'11 Marzo; aveva costrutto: I piloni della cupola,

i capitelli e la trabeazione,
gli arconi della cupola ed i pennacchi, e la cornice dei tondi,
il braccio sud di sinistra sino ad una certa altezza col suo ambulatorio, una delle cùpole minori (1).

(1) Le ulteriori fasi della Basilica dal 1514 al 1667:
1514-1520 Raffaello (dal 1. Aprile), collaboratori Fra Giocondo e Giuliano da Sangallo. Progetto di croce latina;
1520-1546 Antonio da Sangallo, collaboratore B. Peruzzi, progetto di deambulatori alle absidi;
1547-1564 Michelangelo, ritorna alla croce greca, lascia un nuovo modello per la cupola e le cupole minori;
1564-1573 Vignola eseguisce le cupole minori secondo il modello di Michelangelo:
1573-1604 Domenico Fontana e Giacomo della Porta, eseguiscono la gran cupola secondo il modello di Michelangelo e la terminano nel 1590;
1605-1629 C. Maderna ritorna alla croce latina e l'eseguisce, erige pure la facciata:
1629-1667 il Bernini, aggiunge il portico della piazza.

I PONTEFICI E LA RICOSTRUZIONE DELLA BASILICA.

Prima fase

Niccolò V,	Parentucelli	1447-1455	1450 decide la ricostruzione 1452-54 prime fondazioni di L. B. Alberti e B Rossellino.
Calisto III,	Borgia	1455-1458	
Pio II,	Piccolomini	1458-1464	
Paolo II,	Barbo	1464-1471	1470-71 fa ricominciare i lavori della Tribuna da Giuliano da Sangallo.
Sisto IV,	Della Rovere	1471-1484	
Innocenzo VIII,	Cibo	1484-1492	
Alessandro VI,	Borgia	1492-1503	
Pio III,	Piccolomini	1503	

Seconda fase

Giulio II,	Della Rovere	1503-1513	Bramante 1505-14.
Leone X,	Medici	1513-1521	Raffaello 1514-20.
Adriano VI.	(Utrecht)	1522-1523	Antonio da Sangallo 1520-46.
Clemente VII,	G. de Medici	1523-1534	
Paolo III,	A. Farnese	1534-1549	Michelangelo 1547-64.
Giulio III,	Del Monte	1550-1555	
Marcello II,	Cervini	1555	
Paolo IV,	Caraffa	1555-1559	
Pio IV,	Medici	1559-1565	

OPERE ISPIRATE AL CONCETTO DI BRAMANTE
PER LA BASILICA DI S. PIETRO IN VATICANO.

Todi. Chiesa della consolazione, Cola di Caprarola 1507.
Montepulciano. Chiesa di San Biagio, Antonio da Sangallo, 1518-
Parma. Chiesa di S. Giovanni, Bernardino Zaccagni di Torrechiara, 1510.
» » della Madonna della steccata, lo stesso, 1521.
Mongiovino. Chiesa della Madonna. Maestro Rocco da Vicenza, 1513-24.
Macereto. Chiesa della Madonna, Battista Lucano, 1520.
Viterbo. Chiesa della Madonna della quercia.
Cesena. Chiesa della Madonna del monte.
Carpi. Chiesa di S. Niccolò, Bald. Peruzzi, 1518.
» il Duomo, Bald. Peruzzi, 1514.
Genova. Chiesa di S. Maria di Carignano, Galeazzo Alessi, 1550.
Piacenza. Chiesa della Madonna di campagna, 1522.

Bibliografia.

C. Cesariano. — *Commentario al primo libro di Vitruvio.* Como, Gotardo da Ponte, 1521.

G. P. Lomazzo. — *Trattato dell'arte della pittura.* Milano, 1584.

idem — *Idea del tempio della pittura.* Milano, 1590.

G. Vasari. — *Le vite.* Firenze, 1879. Volume IV.

L. Pungileoni. — *Memorie intorno alla vita ed alle opere di Donnino o Donato Bramante.* Roma, 1836.

Lanzi. — *Storia pittorica dell'Italia.* Pisa, 1816. Volume IV.

Carlo Casati. — *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel Milanese.* Milano, 1870.

Crowe e Cavalcaselle. — *History of painting in North Italy.* London.

M. Caffi. — *Bibliografia delle pubblicazioni* di C. Casati nella Lombardia del 2 Novembre, 1870.

G. Calvi. — *Notizia sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano* ecc. Milano, 1865. Parte 2.

T. V. Paravicini. — *L'architettura del rinascimento in Lombardia.* Dresda.

G. Mongeri. — *L'arte in Milano.* Milano, 1872.

H. de Geymüller. — *Les proiets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre de Rome par Bramante, Raphael etc.* Paris, 1875-1880. Un volume di testo ed un atlante.

H. de Geymüller. — *Bramante et la restauration de Sainte Marie des grâces à Milan.* Paris, 1887. (Extr. de la Gaz. Arch.).

W. von Seidlitz. – *Bramante in Mailand. Iahrbuch der K. Preuss. Kunst Sammlungen.* Berlin, 1887. Heft. IV.

Strack. — *Central-und Kuppelbauten der Renaissance in Italien.* Berlin, 1882.

Letarouilly et Simil. — *Le Vatican et la Basilique de S. Pierre de Rome.* Paris, 1882, 3 volumi di tavole in folio.

Carlo Fumagalli, Diego Santambrogio e Luca Beltrami. — *Reminiscenze di storia ed arte nella città di Milano.* Milano, 1892.

L. Beltrami. — *Bramante poeta.* Milano, 1884.

E. Müntz. — *Histoire de l'art pendant la renaissance.* Paris. Vol. II, pag. 360-396.

Semper. — *Bramante.* In *Kunst und Künstler* del *Dohme,* volume I.

Corrado Ricci e Luca Beltrami. — *Gli affreschi di Bramante e la sala dei maestri d'arme.* Milano, 1902.

L. Beltrami. — *Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro.* Milano, 1903.

RAFFAELLO D'URBINO

1483-1520

RAFFAELLO D'URBINO

I PRIMI STUDI IN URBINO

Raffaello nacque in Urbino, da Giovanni Santi, pittore eclettico e poeta, e da Magia Ciarla, madre dolce ed affettuosa, il 28 Marzo 1483. Trascorse l'infanzia ed i primi anni giovanili in Urbino stessa, in quella regione felice per aere limpido, dolcezza di clima, bellezza ed armonia incantevole del paesaggio; crebbe nell'ambiente quieto ed affettuoso della famiglia e ricevette i primi rudimenti dell'arte da suo padre. Questi era cultore delle lettere e, dotato di indole poetica, componeva versi; innamorato quanto mai dell'arte, era di temperamento eclettico, assimilatore e versatile, come lo sarà suo figlio: ma, pur pigliando da tutti i maestri celebrati del suo tempo, dei quali aveva potuto vedere opere, non era però stato capace di formarsi uno stile proprio o per lo meno omogeneo e di creare opere ragguardevoli.

Le gioie della famiglia ebbero breve durata per Raffaello: non contava che otto anni, quando rimase privo della madre, ed undici, quando gli morì anche il padre. Suo zio materno Simone Ciarla provvide che almeno non rimanesse interrotta la sua istruzione artistica e l'anno successivo lo affidò al pittore Timoteo Viti (1).

(1) Timoteo Viti o della Vite nacque in Urbino nel 1467 e vi morì nel 1523. Le sue opere che si trovano ancora per così dire al loro posto, sono ad Urbino, a Cagli, a Gubbio ed a Bologna; quelle disperse vennero a finire a Firenze, a Mi-

Questi che era ritornato allora da Bologna, ove aveva passato cinque anni nella scuola tenuta dal Francia col concorso di Lorenzo Costa, aveva recato seco lo stile gentile nel sentimento, sapiente nel disegno e di vigorosa armonia nel colorito della scuola emiliana: ed il giovanetto Raffaello, nei cinque anni all'incirca, durante i quali gli fu allievo, si assimilò a tal punto lo stile adottato da Timoteo che in alcune opere di questi, ad esempio nella " Concezione della Vergine „ della Galleria Brera in Milano, par di vedere un'opera di Raffaello stesso, sia per lo stile, la maniera, le forme ed il colorito, sia per la dolce espressione delle figure.

Non conosciamo che quattro opere sole di questo primo periodo giovanile di Raffaello e tutte quattro sono state portate fuori d'Italia.

La prima è senza dubbio la tavoletta in cui dipinse San Michele che uccide il drago e che suolsi chiamare il *piccolo S. Michele* del Museo del Louvre, per distinguerla dalla gran tela dello stesso soggetto, eseguita molti e molti anni dopo col concorso di Giulio Romano e che trovasi parimente nel Museo del Louvre. Il giovane Arcangelo armato di tutto punto, calpesta il drago e, brandendo la spada sta per iscannarlo; il drago contorcendosi gli avvolge colla sua coda la gamba destra. Nel vasto prato in cui avviene la scena, vediamo altri mostri a destra e sinistra e dei bambini avvolti da serpenti e da draghi (1). Nel fondo, un castello con torri e campanili ed una rupe nuda e scoscesa. Nell'atteggiamento dell'Arcangelo ed in tutti quei particolari c'è grande ingenuità, l'esecuzione è condotta con una fini-

---

lano, a Bergamo ed a Brescia. I suoi due capolavori sono: in Urbino nella sacrestia del vecchio Duomo (i santi Vescovi Tommaso e Martino, coi ritratti del duca Guidobaldo e del vescovo Arrivabene); l'altro nella Galleria di Brera a Milano (la Concezione, ossia la Vergine tra i santi Giovanni Battista e Sebastiano).

(1) Già in questo particolare dei bambini o putti, Raffaello rivela la sua attitudine a far tesoro di tutto quel che trova opportuno per le sue creazioni: gli stessi putti si veggono nel suo libro degli schizzi, in cui li aveva copiati da un disegno del Pinturicchio.

tezza da miniatura: eppur già traspaiono qualità di eleganza e di amabile dolcezza.

La dolcezza, l'amabilità e l'eleganza sono ben più evidenti nel *sogno del cavaliere* della Galleria Nazionale di Londra, ove se ne



Il sogno del cavaliere. — (Londra, National Gallery).

conserva pure il disegno. Un giovane cavaliere, addormentatosi ai piedi di un alberello d'alloro, sogna ed ha la visione sotto forma cavalleresca e romantica della leggenda di Ercole tra la virtù e la voluttà. Da un lato gli appare una donna in abiti dimessi, dall'aspetto dolce e austero ad un tempo, la quale gli porge una spada ed un libro, per incitarlo alla gloria delle armi e degli studi; dall' altro

lato una donna pur giovane e bella, ma dall'aspetto più attraente e più lieto, in abiti eleganti e di colori vivaci, adorna di fiori, di un velo e di una collana di corallo, gli porge un mazzetto di fiori, simbolo dei piaceri mondani. Nel fondo, un paesaggio con praterie, monti, rupi, castelli, villaggi ed un lago; tutto un mondo di cose minute, come soglion introdurre i giovanetti pittori nelle loro prime creazioni: ma anche tutto un mondo di grazia e di soavità nell'atteggiamento delle figure e nella espressione del loro viso. Qui appare già lo stile di Timoteo Viti, e con esso lo stile e la maniera, tanto di Lorenzo Costa, quanto di Francesco Francia: ma il giovane pittore umbro, tende sin d'ora a nobilitarli ed idealizzarli e già vi riesce per davvero nel prezioso quadretto delle tre Grazie.

La tavoletta delle *tre grazie* si conserva nel Museo del Castello di Chantilly.

In un ameno paesaggio umbro, sul dinanzi di un prato che va perdendosi in un lago quieto e più lontano ai piedi dei colli sinuosi; sotto un cielo puro e limpido, tre giovani ragazze nude (una sola ha un velo leggiero che le circonda i fianchi), ritte ma nell'atteggiamento del riposo, se ne stanno graziosamente allacciate tra di loro, ciascuna ponendo la mano sulla spalla della compagna e ciascuna recando nella destra una mela rossa. La loro capigliatura bionda, a treccie semplici, ed il collo grazioso, sono adorni di sottili filari di perline rosse, azzurre e granate. La carnagione è di tono dorato chiaro. L'intonazione generale del colorito in tutta la pittura è piuttosto calda e ben armonizzata.

Il motivo originario di questo graziosissimo quadretto è classico, non c'è dubbio (1): ma il nostro giovane pittore non ne ha preso

(1) Il gruppo del dipinto di Raffaello non deriva certamente da un'impressione, sia pur lontana, del celebre gruppo di Siena; è probabile che egli si sia ispirato a qualche antica gemma o pietra incisa della raccolta del duca d'Urbino o da qualche miniatura riproducente un'opera antica. E che tale sia l'origine e cioè provenienza da un'opera classica antica, diffusa mediante riproduzioni svariate, ne abbiam la prova

che l'ispirazione, cioè il soggetto, l'impressione della linea e l'effetto del gruppo e ne ha ricavato una creazione tutta sua e di concetto in piena consonanza collo spirito del suo tempo: non sono tre grazie greche o romane ma tre fanciulle gentili, graziose, quasi timide che appaiono in un paesaggio, in mezzo alla natura, in un ambiente tutto di verità e di poesia.



S. Giorgio che uccide il drago — (Parigi, Museo del Louvre).

La stessa freschezza e fragranza giovanile nel concepire e nel comporre ed ancora il medesimo stile emiliano appaiono nel piccolo quadretto del *San Giorgio che uccide il drago,* che si ammira nel Museo del Louvre. Che egli l'avesse dipinto per il duca d'Urbino e per far riscontro, come dice il senatore Morelli, al piccolo S. Michele, è probabilissimo: ma stenterei a ritardarne l'esecuzione alla primavera

nel fatto che anche una pittura scoperta nel secolo scorso a Pompei ci dà il gruppo a cui la composizione di Raffaello si avvicina più di tutto.

del 1504; propenderei piuttosto a ritenere che l'avesse eseguito prima della sua partenza da Urbino, ancora nel corso del 1499 (1).

In queste quattro pitture giovanili, abbiamo adunque lo stile emiliano (ferrarese del Costa e bolognese del Francia) e ci è già dato di godervi sin d'ora un vago sentimento di poesia e lo spirito dolce ed amabile che animerà costantemente Raffaello.

La Galleria dell'Accademia di Venezia possiede il celebre *libro degli schizzi*, che ha sempre destato vivissimo interesse dacchè sul finire del XVIII secolo o sul principio del successivo pervenne in proprietà del pittore Giuseppe Bossi, l'illustre segretario dell'Accademia di Brera in Milano, e poi alla sua morte passò colla ricca di lui raccolta di disegni all'abate Luigi Celotti, ed infine per iniziativa del Cicognara pervenne, sempre coll'intera collezione di disegni, all'Accademia di Venezia.

Consta di 53 foglietti (2) e contiene 103 disegni a penna, per la

(1) Basterà farne il confronto colle opere condotte tra il 1503 ed il 1504: lo Sposalizio ed il ritratto del Perugino.

(2) I 53 foglietti son tutti pressapoco alti 53 centimetri e larghi 17, di carta bianca della stessa qualità e grossezza, colla identica filigrana a righe con intervalli di 4 centimetri; la marca filigranata, che intravedesi in tre fogli, reca in tutti egualmente, una scala entro un cerchio. Cinquanta di codesti foglietti son disegnati tanto nel diritto, quanto nel rovescio, e tre da una parte sola. Non mancano gli sgorbi aggiunti da alcuni dei ragazzi per le cui mani il libro venne a passare: chi volle completare le figure col viso, le braccia, le mani od i piedi; chi si provò a copiare lì accanto la zampa di un leone o qualche testa; altri fece di suo una testa e qualche segno in creta rossa ed altri ridipinse addirittura teste, bambini ecc., a guazzo con bianco e nero; altri infine aggiunse di suo teste, figure, un'aquila ecc.

Non hanno mai fatto parte di questo libro od album, nè vi sono mai stati aggiunti, i seguenti cinque disegni che erano capitati casualmente, come tanti altri, nella raccolta del Bossi e colla medesima passarono all'Accademia di Venezia, cosicchè si trovano esposti sotto vetro accanto ai foglietti del libro stesso, il primo in testa alla serie e gli altri quattro, in coda alla medesima:

a) Raffaello da Urbino, studi di figure dal cartone di Leonardo per la « battaglia d'Anghiari »:
Diritto, due fanti combattenti contro un cavaliere.
Rovescio, un Alfiere.
Carta bianca 0,25,5 per 0,21 — filagrana a linee distanti 3,8 una dall'altra — marca forbici.

maggior parte a tratteggio, alcuni coll'aggiunta di tinta di sepia ad acquarello.

Questo libro od album non è più legato da tempo; forse lo era ancora nel corso del settecento perchè uno degli sgorbi identici fra di loro che lo profanano reca una testa con parrucca di quel secolo; ma nelle mani del Bossi pervenne già scomposto, egli stesso ce lo dice nelle sue memorie scritte e d'altronde non ne avrebbe lasciato disperdere alcun foglietto, mentre invece se ne trova uno nel Museo di Lille ed un altro in quello di Oxford.

In questa serie dei 103 disegni di Venezia si ravvisano subito due gruppi ben distinti uno dall'altro, il gruppo delle copie da lavori di artisti e quello delle invenzioni e degli schizzi di un principiante.

Cominciamo dal gruppo delle copie da lavori di artisti, e troveremo:

25 disegni che recano la maniera di disegnare del Pinturicchio ed alcuni dei quali riproducono persino delle figure che si veggono negli affreschi suoi a Roma in Santa Maria del Popolo, nella Cappella Sistina, nell'appartamento Borgia;

4 che ricordano piuttosto lo stile del Perugino;

11 che ci danno studi di figure dello stile o per lo meno della maniera di Luca Signorelli;

---

b) Incognito umbro:
Diritto, due figure di angioli accostati, rivolti verso sinistra, uno inginocchiato, l'altro ritto.
Carta bianca 0.21,5 per 0,16,5. Disegno a penna.
Rovescio, nulla.

c) Incognito umbro:
Diritto, busto di Santa a sinistra, le mani giunte.
Carta tinta brunella, 0,19,5 per 0,17,5. Disegno a creta nera.
Rovescio, nulla.

d) Incognito umbro:
Diritto, Madonna col Bambino, San Giuseppe e San Giovannino.
Carta bianca 0,26,3 per 0,13,2. Disegno a penna.
Rovescio, nulla.

e) Incognito umbro:
Diritto, Santo paludato, con elmo e scettro.
Carta bianca 0,26,3 per 0,21,2. Disegno a penna.
Rovescio, tre Sante sotto un'edicola. Disegno a penna.

7 che ricordano la maniera umbra di qualche pittore secondario;

8 che ci presentano studi di figure dello stile o maniera di Antonio del Pollaiuolo;

2 che ci danno copie parziali della celebre incisione del Mantegna "la deposizione nel sepolcro";

11 che riproducono dodici dei ritratti (dico dodici perchè in un disegno due ritratti sono riuniti) dei celebri dotti e filosofi, che si trovavano nello studio del Duca Federico, nel suo castello di Urbino;

3 che son pur copie di disegni di artisti, ma che non saprei classificare.

Ora — salvo per le copie da disegni nella maniera di Luca Signorelli e da altri nella maniera del Pollaiuolo, pei quali è stata indispensabile e venne da sè l'imitazione del loro modo di disegnare — per tutti gli altri il copista si è valso del modo di segnare del Pinturicchio, nel quale poco per volta egli si era impratichito. Così abbiamo la stessa incisione del Mantegna resa con quella maniera e così pure quella parte della serie dei ritratti di Giusto di Gand, nei quali troviamo varianti tali da essere indotti, come osservò lo Schmarsow, a riconoscere che qui non possediamo disegni fatti dinanzi ai ritratti dipinti ma copiati dagli schizzi originali del pittore fiammingo (1).

Fu certamente copiando disegni del Pinturicchio o della sua bottega che il nostro autore del *libro degli schizzi* si fece la mano a quel

(1) Già nel capitolo su Bramante, ho ricordato questi disegni che riproducono una parte della serie dei ritratti di Giusto di Gand, oggi divisi metà a Roma presso il Principe Barberini e metà a Parigi nel Museo del Louvre; in essi disegni vi sono dei particolari in più ed altri mancano, perchè Giusto di Gand nel tradurre i suoi schizzi in pittura inevitabilmente vi introdusse miglioramenti e quindi varianti; inoltre da uno di cotesti disegni in cui son copiati gli schizzi di Giusto, veniamo a sapere, come già dissi, che prima egli aveva inteso tenere riuniti in una tavola sola, e in modo che formassero gruppo, i due ritratti di Tolomeo e Boezio, mentre oggi uno è a Roma e l'altro a Parigi.

Debbo aggiungere che le copie in disegno di Venezia dagli schizzi di Giusto (o da copie degli schizzi di Giusto) non sono esenti di errori da principiante: Platone appare col braccio destro corto e storto, e la mano sinistra storpia; Omero ha anche lui il braccio destro corto e storpio.

modo tutto particolare di disegnare: ma da questo fatto e dalla circostanza che alcune figure sono le tali e tal'altre che vediamo negli affreschi del Pinturicchio non scaturisce che cotesti disegni del *libro degli schizzi* siano di mano del Pinturicchio. In molti di essi l'imitazione è timida, stentata, quale è necessariamente quella di un principiante; è solo in alcuni che poco per volta si vede apparire maggior evidenza, franchezza e spigliatezza; in certuni si intravveggon persino ad un tempo, sia la timidità ed inesperienza del giovane principiante e copista, sia la di lui indole graziosa, sentimentale e persino mistica che comincia a trapelare. Basteranno due o tre esempi. Nel disegno che riproduce in parte il gruppo classico delle *tre grazie,* il modo di segnare e tratteggiare è molto timido, ma la testa di una delle grazie è di effetto molto grazioso, diverso da quello della statua e Pinturicchio non si sarebbe mai sognato di trasformarlo così. Nella donna seduta, le mani giunte e lo sguardo verso il cielo, il viso è di un'espressione mistica e sentimentale, insolita in Pinturicchio e tale pure è la testa dell'Angiolo che lascia cadere rose sul capo di un vecchio seduto.

Ed ora veniamo alla trentina di disegni alternati fra quelle copie e che non sono certamente copie da lavori d'altri ma tentativi dal vero e tentativi di invenzioni.

Il nostro ragazzo o principiante copia un qualche ordigno, modelli di barca a vela ed a remi, disegna mura a grossi blocchi ciclopici di cui rimangon vestigia importanti persino oggi ancora sulle alture dell'Umbria, poi un piccolo borgo colla chiesa, il campanile e le case; un altro borgo in riva ad un fiume o ad un lago, e poi anche la veduta della città di Urbino, riconoscibile in quei pochi segni sommarii. Disegna anche ciò che vede attorno a sè: un bambino nella sua guardia a curricolo, una mamma che allatta il suo bambino; ed intanto cerca pure di far qualche testa nel genere di quelle che ha copiato da disegni del Pinturicchio. Finalmente sfoga anche il suo estro inventivo. Si sa bene quanta immaginazione e quanta smania di fare composizioni hanno i ragazzi nati con attitudini artistiche: ecco difatti uomini

d'arme, giovinotti a cavallo, leoni, un pastore che se ne va suonando la zampogna, un altro suona stando seduto in mezzo al suo gregge e sullo stesso foglio un leone ha cacciato a terra un uomo e sta per sbranarlo mentre un cane abbaia (complesso di pensierini da ragazzo), poi a due riprese inventa una scena e ne studia un particolare: e questa è la strage degli innocenti, ma egli ha così gentili sentimenti,



La strage degli innocenti. Disegno del libro degli schizzi. — (Venezia, Galleria dell'accademia).

ha animo così proclive alla dolcezza poetica che quel soldato coll'elmo in testa e la lunga spada alzata non è terribile affatto e le mamme pur tenendo i loro pargoletti non paion tanto disperate: egli non sente il dramma, ignora il *terribile:* ed in questa composizione come nelle altre figure è di una ingenuità e di una grazia veramente incantevoli.

Or chi è questo ragazzo umbro, che viveva in Urbino, dal momento che ne disegnò la veduta; che era figlio d'artista o ben voluto amico di artisti, dal momento che così giovane ancora ha potuto ot-

tenere a prestito tanti disegni e copiarli con suo agio e con tanto amore? chi era questo ragazzo urbinate così ben dotato da natura per l'arte, così precoce, e di animo che già rivela tanta dolcezza, grazia ed amabilità?

Confessiamo che allo stato delle nostre cognizioni non sapremmo indicare altri che il figlio del pittore Giovanni Santi, il giovane Raffaello Sanzio da Urbino! (1).

(1) Questa conclusione viene a contrastare con quella del senatore Morelli e confesso che appunto siffatta discrepanza mi trattenne ben sette anni dal pubblicarla.

Nell'estate del 1896, trascorsi circa tre mesi a Venezia, durante buona parte dei quali, quasi giornalmente, passai alcune ore nel piccolo gabinetto dei disegni nella Galleria dell'Accademia. Il chiarissimo Direttore prof. Giulio Cantalamessa mi fu largo di tutte le cortesie che potessero agevolare i miei studi e così ebbi modo di esaminare e studiare tranquillamente cotesta preziosa raccolta. Ebbene, io avevo cominciato lo studio del libro degli schizzi colla persuasione che questi schizzi e disegni fossero del Pinturicchio, secondo quanto aveva dimostrato il Morelli: ma, poco per volta, a misura che progredivo nell'esame paziente e minuto, cominciarono a sorgere in me dei dubbii, poi fece capolino il sospetto che qui si trattasse, non di un artista provetto ma bensì di un artista giovane, poi di un giovanetto, di un ragazzo; e contemporaneamente, alle volte, mi balenava il nome del giovanetto Raffaello Sanzio; indi il nome si presentò a me con maggiore insistenza: quando lasciai Venezia, non mi rimaneva più dubbio alcuno: questi non erano disegni originali del Pinturicchio, bensì copie, di disegni suoi e di altri, di un giovinetto d'Urbino, probabilmente di Raffaello.

Negli anni successivi, ad ogni esposizione biennale di belle arti ritornai a Venezia e sempre passai alla Galleria dell'Accademia a dar una visitina al libro degli schizzi. Il rivederli ad intervalli di una certa lunghezza mi consentiva di provare nuove impressioni atte a controllare le prime: ma queste non ricevettero scossa alcuna, non mutarono il senso dei miei vecchi appunti del 1896 e che oggi mi sentirei di pubblicare tali e quali.

Del resto, il senatore Morelli non pretendeva che sulle sue conclusioni si giurasse in verba magistri; egli voleva che se ne fosse persuasi e, in caso contrario, preferiva l'opposizione, salvo a combatterla energicamente con nuovi e maggiori ragionamenti. Da anni il dotto maestro non è più, ma rimane un suo discepolo dotto lui pure, quanto competentissimo, l'amico e maestro carissimo, Dottor Gustavo Frizzoni; tocca a lui a combattermi e debellarmi, se troverà che io lo meriti e che ne sia il caso. Ragioniamo adunque, il senatore Morelli disse molto bene che era stato un errore attribuire ad invenzione di Raffaello non pochi di quegli schizzi, nei quali apparivano con tutta evidenza figure di alcune fra le principali opere del Pinturicchio: ma poi non si fermò lì; siccome in quella parte degli schizzi riscontrava anche la maniera di disegnare dello stesso Pinturicchio, si lasciò trascinare dalla contentezza della prima scoperta e ne venne a dedurre che fossero proprio di

NELLA BOTTEGA DEL PERUGINO

Fu per consiglio di Timoteo Viti, o dello zio materno, fu per attrazione esercitata dalla fama del Perugino che il sedicenne Raffaello si trasferì a Perugia sul finire, credesi, del 1499?

In quel tempo vi teneva appunto scuola e bottega Pietro Vannucci di Città della Pieve, detto il Perugino, il quale era l'artista più noto e più desiderato in Italia. Il suo stile segnava l'apogeo della scuola

---

sua mano e poi che il libro od album fosse suo, che pur di sua mano fossero anche gli altri disegni e solo in modo generico ammise che al libro fossero poi stati aggiunti alcuni fogli con disegni di altri artisti.

Ora importa subito avvertire che l'esame della carta, filagrana, marca ecc., dimostra che, salvo i quattro ultimi fogli di cui ho parlato, il libro è tutto omogeneo; che questi quattro fogli aggiunti non sono quelli ritenuti tali dal Senatore Morelli poichè non comprendono disegni di Luca Signorelli, Pollaiuolo ecc.; infine che il foglio coi due disegni eseguiti più tardi a Firenze da Raffaello, e cioè del combattimento di due fanti contro un cavaliere, e del porta stendardo, non venne mai aggiunto al libro di schizzi, esso si trovava casualmente nella raccolta del Bossi, come tanti altri di Leonardo, di Cesare da Sesto, ecc. ecc.

Dunque abbiamo un libro di disegni e schizzi appartenente ad una persona sola.

Ora lo stesso illustre critico, nel primo volume dei suoi studi critici, parlando di Perin del Vaga, ricorda che nel rinascimento, i giovani artisti imparavano esercitandosi a copiare i disegni degli artisti maggiori, disegni che circolavano nelle botteghe dei pittori e degli scultori e venivano imprestati. Per lo appunto io son persuaso che qui abbiamo uno di cotesti casi: abbiamo cioè un giovinetto dotato molto felicemente per le arti belle, il quale trova nella stessa bottega in cui studia oppure riceve da qualche artista estraneo alla bottega parecchie partite di disegni, una abbastanza grossa di disegni del Pinturicchio, un'altra pur considerevole di disegni di Giusto di Gand, e poi anche dei disegni isolati e li copia tutti sopra un suo libro od album, e nel copiarli va da sè che gli tocca ridurli alla dimensione dei fogli del suo libro. Non avendo ancora una maniera sua propria di disegnare, egli imita il tratto, il segno degli schizzi che vien copiando, ben dotato come egli è afferra facilmente i caratteri della maniera di disegnare, e siccome i disegni che gli son capitati più numerosi son quelli del Pinturicchio, così egli finisce per appropriarsene il fare, la di lui maniera, e con questa copia anche gli schizzi di Giusto di Gand e le incisioni del Mantegna. Trova dei disegni con figure quadrettate per l'ingrandimento su cartoni, copia anche i quadretti ossia la graticola, anzi ciò è un aiuto: ma non copia i pentimenti dei disegni stessi; badate, sono tutti lindi, chiari, precisi: i ragazzi non amano, non trovano

umbra, tutta dolcezza sentimentale, ispirazione mistica, vaga poesia misteriosa in consonanza coll'incantevole paesaggio di quella regione; egli possedeva disegno elegante, chiaroscuro morbido, e colorito forte, intenso ed armonioso; inoltre si era arricchito della scienza artistica della scuola del Verrocchio in Firenze, ove, al contatto di Leonardo da Vinci, aveva acquistato ancor maggior poesia nell'aria dei visi e maggior delicatezza nel chiaroscuro. E tutte queste preziose doti egli

---

bello che ciò che è completo e chiaro. Che le figure di opere del Pinturicchio fossero senza pentimenti di disegno, se ne accorse e ne fece cenno il Dottor Corrado Ricci nello scrivere il suo libro sul Pinturicchio e si capisce che gli balenarono anche altri sospetti.

Se questi ragionamenti e queste avvertenze non bastano, farò ancora qualche altra considerazione:

non par possibile che il Pinturicchio disegnasse sopra un album le figure definitive per i suoi grandi affreschi, le disegnasse tutte delle stesse dimensioni assai piccole e poi le quadrettasse;

per quanto copiate bene e dal futuro Raffaello, avrebbe accettato egli volentieri per suoi quei piccoli disegni così timidi?

come mai, egli, cinquantenne e provetto artista si sarebbe divertito a copiare in un album dei disegnini del Perugino, del Pollaiuolo, di Luca Signorelli e persino di Giusto di Gand, artista di ideali così diversi dal suo?

se anche avesse voluto giovarsi dei disegni di quei maestri, capitatigli tra mani, o li avrebbe fatti copiare da aiuti un po' più esperti o li avrebbe copiati lui e meglio e comunque nell'album non si troverebbero quelle invenzioni graziose sì ma ancor così infantili e quei disegni dal vero così inesperti;

un ragazzo invece copia tutto quello che gli capita e lo copia sul suo album, alternandovi i disegnini dal vero e le proprie invenzioni; tutti i giovani che diventarono artisti cominciarono ed oggi ancora cominciano così;

si potrebbe domandare dove siano andati a finire i disegni originali del Pinturicchio dai quali questi furono copiati; dove quelli di Giusto di Gand. Dio buono! sono andati smarriti come migliaia di altri disegni ed, invece, il taccuino del giovanetto si è salvato, un po' perchè dapprima era rilegato come un libro, un po' perchè probabilmente per lungo tempo si seppe di chi era stato, e molto per il capriccio felice della fortuna;

dunque si dirà che il metodo del senatore Morelli è fallace? nossignori, il di lui metodo critico rimane in piedi, tutte le altre sue conclusioni sui disegni dati o non dati a Raffaello rimangono acquisite alla storia dell'arte. In questo caso soltanto la questione era diversa: non si può parlare di maniera di disegnare di Raffaello nei disegni che egli fece quand'era ancor giovinetto e non aveva ancor potuto farsene alcuna.

faceva vieppiù valere con una esecuzione finissima e di insuperabile diligenza.

Parrà strano che allignasse così profondamente l'arte mistica in una regione agitata di continuo da lotte violenti e da scene di sangue. Ma questo non era che uno dei caratteri della popolazione umbra, la quale era pure religiosissima e portata alle più soavi aspirazioni mistiche, tant'è vero che nell'Umbria aveva avuto i natali S. Francesco d'Assisi, vi era vissuto, vi aveva fondato il suo ordine monastico. La natura umana allora assai più che nei tempi nostri, specialmente nell' Umbria, era appunto composta di cotesti grandi contrasti di feroci e violenti passioni e di dolci aspirazioni religiose, le quali ultime si manifestavano quanto mai con opere d'arte. Il Taine ha appunto avvertito così bene che nel rinascimento la vita agitata e soldatesca non estingueva la sensibilità, ma, ricacciandola soltanto nel fondo dell'animo, la rendeva più viva e, pur che se ne presentasse l'occasione, l'animo d'un tratto risorgeva e si espandeva. Parlando dell'Italiano di quel tempo, egli dice: " plus son âme a été " obsédée d'anxiétés violentes ou de méditations sombres, plus il " éprouve de plaisir devant la beauté harmonieuse et noble; une " calme et florissante Madone dans son alcôve occupe ses yeux plus " délicieusement, au sortir des préoccupations tragiques et des songes " funèbres „ (1).

D'altronde, l'elemento tragico e violento, l'aspetto soldatesco, di parata, vivace, brillante, signorile e pittoresco di quella popolazione ce la diedero due altri pittori umbri: Luca Signorelli ed il Pinturicchio.

Anche il Pinturicchio si trovava in Perugia quando venne a prendervi dimora Raffaello Sanzio. Appunto perchè rispecchiava gli altri elementi ed aspetti della vita umbra, egli, nelle sue opere religiose era assai meno raccolto e meno dolce ed ispirato del Perugino; ma all'incontro era specialmente creatore di grandi composizioni decora-

(1) H. Taine: *Philosophie de l'art.* Paris, Hachette (huitième édition) vol. I pag. 227-228.

tive, ricche di figure, piene di vita e di brio, adorne di abiti svariati e pittoreschi, composizioni che egli conduceva con colorito vivace, luminoso e brillante. Prima, era stato allievo del Perugino, successivamente era diventato suo collaboratore ed amico: il Morelli ritiene che, durante le frequenti assenze di quel maestro, egli ne dirigesse la scuola e bottega.



Sacra Famiglia. Disegno a penna di Raffaello nello stile del Pinturicchio. (Berlino, Gabinetto delle stampe).

È in questa che il nostro giovane artista si trattenne per oltre quattro anni. La sua indole dolce e contemplativa, amabile e sentimentale gli fece trovare nel Perugino il maestro che più gli era facile comprendere e seguire; nello stesso tempo, la sua natura impressionabile e recettiva lo spinse quasi inconsapevolmente a far suo prò anche del modo di comporre, della festosità e del colorito del Pinturicchio. Assai presto, egli subì un tale ascendente, un tal fascino dello stile e della maniera umbra di quei due maestri, massime del maggiore, che parve quasi dimenticasse del tutto la maniera emiliana

che pur aveva assorbita così bene studiando sotto Timoteo Viti. Fin da questo momento vediamo come egli con tutta facilità venisse assimilandosi tutto il buono che gli capitava sotto gli occhi nelle opere altrui e come, anzichè creare immagini e composizioni nuove, preferisse prendere a prestito quelle già inventate dagli altri, per poi perfezionarle e nobilitarle nella linea, nel raggruppamento e nell' effetto generale.

La sua *Madonna col Bambino tra i santi Girolamo e Francesco* e l'altra *Madonna col Bambino che tiene un cardellino,* nota sotto la denominazione di Madonna Solly, entrambe nel Museo di Berlino, sono tutte e due prese direttamente da disegni del Pinturicchio che si conservano, il primo nella collezione Albertina a Vienna, l'altro nel Museo del Louvre.

L'incoronazione della Vergine nella Galleria del Vaticano, la prima grande composizione tentata dal Sanzio, di ordinamento tutto umbro, è messa insieme con elementi tanto del Perugino, quanto del Pinturicchio, armoniosamente fusi nella freschezza della grazia giovanile e dell'estasi religiosa.

È dunque una nota personale che comincia a trasparire nel lavoro di scuola e tale la troviamo pure nel *San Sebastiano* a Bergamo e nella *Madonna Conestabile* a Pietroburgo, rispettivamente nello stile del Perugino il primo e nello stile del Pinturicchio la seconda. Quest'ultima, un piccolo tondo, è un gioiello nel quale si fondono con grande unità il sentimento che illumina la Madonna e la poesia che spazia nel tranquillo paesaggio del fondo.

Questa unità gli era però più difficile da ottenere nelle pitture di maggior importanza per composizione e dimensioni. Nel così detto " *Cristo in croce* „ appartenente al signor Ludwig Mond a Londra, abbiamo ancora tanti pezzi distinti l'un dall'altro, come un lavoro di



L'incoronozione della Vergine. — (Roma, Pinacoteca del Vaticano).
(Fot. Anderson

commesso: la figura del Redentore crocifisso, i due Angioli che gli volano ai lati, il paesaggio, le due figure che stanno a destra a piè della croce e le due figure che stanno a sinistra a piè della medesima.



S. Sebastiano. — Bergamo. Accad. Carrara: Galleria Lochis).

Tuttavia, in quest' ultima parte delle quattro figure di S. Girolamo e della Madonna da un lato e di Maria Maddalena e San Giovanni dall'altro, le quali ricordano molto il modo usato dal Perugino nel disporre le sue figure isolatamente le une distaccate dalle altre, no-

tiamo un progresso sensibile rispetto al maestro: esse sono riavvicinate a due, a due, una in ginocchio, l'altra ritta; di più il S. Girolamo e Maria Maddalena sono anche riavvicinati dalla concordanza della espressione e dello sguardo di entrambi verso Gesù; parimente la Madonna e San Giovanni hanno concordanza di atteggiamento, sebbene il San Giovanni sembri isolato nel suo aspetto distratto.



La Madonna Conestabile. — (Pietroburgo, Museo dell'Eremitaggio).

Finalmente l'unità e l'armonia tanto nel complesso, quanto nelle singole parti, il nostro giovane artista l'ha pienamente conseguita nella pala dipinta nel quarto anno della sua dimora in Perugia, nel 1504, nell'opera che è appunto il capolavoro del suo periodo umbro: *lo Sposalizio*, la gemma della Galleria di Brera.

In una giornata primaverile, limpida, di luce lieta e diffusa, — sul dinanzi di un vasto piazzale pavimentato di marmi, collo sfondo di un tempio elegante di forme e di proporzioni armoniose, abbellito di un portico che gira tutt'attorno su svelte colonnine, e colla lontananza

di colli verdeggianti e di monti dalle dolci linee sinuose, — si sono raccolti: un Sacerdote, due fidanzati, alcune donne e pochi compagni.

Il Sacerdote, un bel vegliardo che ha il tipo fino e maestoso, lo sguardo paterno, prende con bella maniera la destra di Maria e quella di Giuseppe e le avvicina, in modo che questi già sta per porre l'anello nell'anulare della Vergine. Egli, Giuseppe, è ammantato signorilmente in



Schizzo a penna per la Madonna Conestabile. — (Berlino, Gabinetto delle stampe).

una lunga veste con orlature d'oro ed ha i piedi scalzi (1); tiene con eleganza il bastone fiorito; inclina leggermente innanzi il capo bello benchè attempato; serio e raccolto, fa un passo avanti. La Vergine pare sfiori il terreno; timidamente si è lasciata prendere la mano pel polso: e quasi, quasi la ritirerebbe; coll'altra intanto trattiene il largo e bel manto; un velo grazioso le scorre dal sommo della testa, si

(1) In questo caso l'artista avrà inteso dimostrare l'umiltà del santo, lo scultore classico invece che fece pur tale la statua dell'imperatore Augusto, che oggi vedesi in Vaticano, mirava a far opera di apoteosi, ad idealizzare alla greca il suo principe.

rannoda sulla nuca, scende sulle spalle, sulle quali si distende, e finalmente viene ad avvolgersi sul petto. La testa alquanto piccolina è distratta, pensierosa, assorta, ed il viso è tutto candore e purezza. Si osservi la linea armoniosa del contorno, che parte dal capo, vien lungo il collo, da questo passa insensibilmente alla spalla, al braccio, alla vita e scende giù fin in basso dell'intera persona: quanta soavità! E come son pur gentili e poetiche le figure delle donzelle, atteggiate con tanta modestia; e come son composte le figure dei concorrenti, i più maturi mortificati, i più giovani rassegnati, anche quello che sul primo piano rompe con atteggiamento naturale ma pur elegantissimo il suo bastone! Quanta incantevole poesia spira da tutta l'opera! quanto misticismo! Raffaello farà nel seguito opere ben più perfette, ben più sapienti: ma non ritroverà più, non ci darà più in una volta sola tanto candore, poesia, soave sentimento e dolce misticismo!

Eppure parrebbe che in quest'opera il nostro artista abbia inventato nulla, che abbia ripetuto " lo Sposalizio „ dipinto dal suo maestro il Perugino nella stessa Perugia parecchi anni prima (e che ora trovasi in Francia nel Museo di Caen) (1) e che si sia contentato di scambiar di posto le figure, facendo passare a destra quelle che vi stanno a sinistra, e viceversa. Ma si mettano una a lato dell'altra le riproduzioni delle due tavole e ratto come un lampo apparirà il segreto e la personalità del giovane prodigioso. La sua missione non era di aprire nuove vie; un po' dappertutto, a seconda delle scuole, la pittura italiana a spizzico aveva detto tutto, rappresentato tutto: restava a farne la sintesi e toccare il più alto e luminoso apogeo. In questa imitazione della creazione del maestro, egli semplifica ed armonizza, diminuisce le masse dei gruppi e le equilibra ed armonizza; semplifica le figure, ne nobilita i contorni, gli atteggiamenti, le forme ed i li-

(1) Bernardo Berenson è d'avviso che l'esecuzione di quest'opera sia di mano dello Spagna, altro allievo e seguace del Perugino; veggasi il suo studio nella *Gazette des Beaux Arts*.



Lo Sposalizio. (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

neamenti, e le armonizza; al tempietto del fondo ne sostituisce un altro meno voluminoso e di organismo più perfetto e più armonioso; persino le figurine del fondo sparse in disordine e che appaion tagliate colle forbici ed applicate sulla pittura ad una ad una, egli le riduce a poche e le raggruppa con armonia. Armonia ecco il suo principale segreto, ed è per questa che egli conserva la simmetria, la completa corrispondenza ed il riscontro delle figure e dei gruppi (1); in questo quadro essa simmetria conferisce espressione di ordine perfetto, di equilibrio e di armonia; risponde al significato del soggetto; lo Sposalizio della Vergine, della Madre di Gesù.

In conclusione partendo da un'opera, da un'invenzione del maestro, Raffaello ha fatto una creazione tutt'altro che nuova, eppure ha fatto quel che più importa, un capolavoro! (2)

---

(1) D'altronde, una analoga simmetria dei gruppi ed antitesi delle figure a destra e sinistra di una figura centrale, esisteva sulle composizioni dei due frontoni del tempio di Giove nel santuario di Olimpia. Allora l'arte greca era alla vigilia dei frontoni di Fidia nel Partenone. Lo Sposalizio appare alla vigilia del Parnaso nella stanza della segnatura.

(2) Il Morelli ha avvertito che in quest'opera, nel disegno e nelle proporzioni delle teste e delle estremità, Raffaello ritornò allo stile emiliano di Timoteo Viti; mi si consenta di soggiungere che all'incontro, nel colorito di questo quadro, egli, forse per dare effetto lieto, seguì il colorito biondo, chiaro, luminoso, vivace del Pinturicchio e mi pare anche nell'effetto dei gruppi, che mi ridesta tutta l'impressione dei gruppi degli affreschi di questi nella libreria di Siena. Che Raffaello lo avesse davvero seguito a Siena? che abbia davvero lavorato sotto di lui negli affreschi della libreria, in qualità, si intende, di allievo e di aiuto?

Comunque sia: non abbiamo più o non conosciamo, è vero, affreschi del periodo umbro di Raffaello, ma è in questi anni che egli ha imparato anche questa tecnica, della quale si varrà, ritornando brevemente in Perugia stessa, per l'affresco di S. Severo, e poi nel periodo romano; non avrà aspettato ad impararla a Firenze.

Ritornando al colorito dello Sposalizio, avverto, come del resto molti avranno osservato, che bisogna tener conto non soltanto di ciò che si vede a primo aspetto ma anche di ciò che l'opera doveva essere nell'epoca anteriore al restauro. Intorno al 1850, o poco dopo, questa pittura presentava le tinte annebbiate, svanite nelle stoffe di alcune delle vesti delle figure. Dopo una lunga serie di discussioni accademiche e di carteggi burocratici, il Governo di Vienna autorizzò il restauro che fu compiuto dal pittore Molteni. A questo proposito — anni sono — ho potuto avere alcune informazioni da un copista oggi vecchissimo, il pittore Bareggi, il quale aveva fatto copie dello Sposalizio prima che fosse restaurato e ne fece poi

Non mi è possibile di chiudere il periodo umbro senza ricordare un quadretto preziosissimo, eseguito in quel turno di tempo, secondo il Morelli che lo scoperse nella Galleria Borghese ove passava sotto



La Vergine. — (Particolare dello Sposalizio).
(*Fot. Alinari*).

altro nome: *il piccolo ritratto virile*, nel quale il Dott. Frizzoni ha ravvisato i lineamenti del Perugino.

---

ancora molte e molte dopo il restauro. Egli mi assicurò che i deperimenti non si vedevano che nelle stoffe, come ora ho detto, ma mi assicurò pure che fortunatamente le teste non sono state toccate, sono ancora tali e quali si vedevano prima del restauro; ben poco furono toccate le mani; l'opera del Molteni si concentrò specialmente sulle vesti, su tutto ciò che era stoffe, panneggiamenti ed egli ne rinforzò

È il primo dipinto, a noi noto, che il nostro pittore abbia eseguito esclusivamente dal vero, cioè in cui non abbia fatto concorrere la invenzione ed in cui abbia fatto un ritratto. Alle prese col modello



S. Giuseppe. — (Particolare dello Sposalizio).
(*Fot. Alinari*).

vivo e vibrante, piantatosi di fronte a lui, quasi impaziente, egli l'ha

---

le tinte più con velature sovrapposte le une alle altre, che con colori a corpo; possiamo quindi ritenere che siano state rispettate le tinte, cioè l'intonazione locale; pur troppo sono cresciute di valore e recano uno squilibrio colle carnagioni. Alle mie osservazioni sul fondo, il pittore Bareggi ha pur confermato che il cielo ed il paesaggio furono ampiamente ritoccati e così il suolo; il cielo difatti è opaco ed esso ed i colli vengono più innanzi delle figure del primo piano.

riprodotto di getto e con tutto slancio; non ha avuto tempo di mascherar bene il pentimento nel contorno del berrettone del suo personaggio; non ha neppur terminato tutto il suo lavoro, l'ha lasciato allo stato di fresca impressione, che non ha alterata coi lenocinii



Ritratto del Perugino. — (Roma, Galleria Borghese).

dell'arte e tanto meno della maniera, della formula della scuola di cui era seguace. Fortunatamente, per tal modo, in questo ritrattino egli ci ha lasciato non più un lavoro di scuola ma bensì un'opera personale che ci consente di apprezzare il suo precoce e straordinario talento artistico, di riconoscere il pittore di razza, il futuro autore dei ritratti di Giulio II, di Leone X e del Castiglione.

Poco dopo di aver terminato il suo Sposalizio e fors'anco questo ritratto, Raffaello si recò ad Urbino. Era la prima volta, pare, ch'egli faceva ritorno nella sua città natia, e vi si trattenne alcuni mesi, nuovamente ritemprandosi nello stile emiliano di Timoteo Viti. Poi, nell'Ottobre lasciò l'Umbria.

PERIODO FIORENTINO

Prima in Urbino, indi a Perugia, Raffaello aveva imparato tutto quanto vi era possibile; aveva fatto tesoro di quanto di bello e di utile l'arte di quei pittori gli potesse offrire. Conveniva quindi ch'egli cercasse un altro ambiente più fertile e più propizio: ed uno strano impulso interno lo spingeva difatti man mano verso le tappe maggiori in cui il suo felice destino avrebbe potuto maturarsi. Venne appunto a stabilirsi in Firenze, il gran centro solare dell'arte italiana del quattrocento, nel quale già era venuto a completare l'arte propria il suo maestro Perugino; e vi dimorò per circa quattro anni dall'Ottobre del 1504 all'estate del 1508, facendo soltanto poche assenze per brevi soggiorni a Perugia e ad Urbino.

È singolare la freddezza in mezzo alla quale Raffaello è vissuto in Firenze durante quei quattro anni. Vasari non riesce che a fare il nome di tre artisti — e non dei maggiori — coi quali egli strinse amicizia; di mecenati suoi non ricorda che Taddeo Taddei erudito gentiluomo, ed Angelo Doni commerciante parsimonioso, il quale era però grande amatore d'arte; del resto di lui taccion gli umanisti e gli altri scrittori locali. Ma egli vede, ammira, impara ed assimila.

È giunto a Firenze quando la pittura toscana aveva toccato l'apogeo non solo coi Pollaiuolo, il Botticelli, il Verrocchio, il Ghirlandaio e Fra Bartolomeo, ma col sommo Leonardo! Leonardo era di ritorno, attendeva al ritratto della Gioconda, al cartone della Sant'Anna ed al gran cartone della battaglia d'Anghiari (1). Raffaello riesce a pene-

(1) Non dimentichiamo che teneva pure nel suo studio in Firenze varie opere

trare nel suo studio, trova gentile accoglienza e gli basta intravedere quelle opere (e più tardi fare studi dal gran cartone), per trasformarsi assimilando le doti più eccelse del sommo maestro, nel comporre, nel modellare, nell'illuminare le figure del sorriso della natura e della più sublime idealità. Anche Fra Bartolomeo esercita su di lui un'azione potentissima; dalle sue opere egli impara l'arte delle grandi composizioni, e del costrurre i gruppi con linea sapiente ed armoniosa, ora piramidale, ora ad emiciclo; dinanzi alle sue so-



Studi di Raffaello dal cartone di Leonardo per la battaglia d'Anghiari. — (Venezia, Accademia).
(Fot. dello scrivente).

lenni pale d'altare, intuisce lo splendore e la forza del colorito veneziano, che questi ha afferrato nella sua breve dimora a Venezia. Studia pure i capolavori dei maestri più antichi e nella cappella Brancacci, nelle pagine potenti del Masaccio, egli trova gli ammaestramenti che Michelangelo, pochi anni prima, aveva trovato nelle sculture di Jacopo della Quercia; trova la verità semplice, grandiosa e imponente. E poichè ho nominato Michelangelo, non debbo

portate seco da Milano e tra le altre la prima edizione della Madonna della grotta (quella del Museo del Louvre).

dimenticare di ricordare che Raffaello ha pur contemplato e schizzato nei suoi disegni opere del potente scultore ed anche il Davide del grande suo predecessore, il Donatello.

Sebbene, nei fondi dei primi ritratti e delle prime pitture religiose che eseguisce in Firenze, il nostro giovane artista continui a dare il paesaggio dell'Umbria, non dimeno egli subisce altresì l'influenza dell'ambiente dei dintorni di Firenze stessa, dell'atmosfera trasparente ed argentina in confronto a quella dell'Umbria, degli aspetti meno sentimentali ma però eleganti, civettuoli come dei giardini, delle linee lontane delicate e profilate con grande recisione. Son questi caratteri della natura del luogo che gli rendono più facile il comprendere l'amabilità, la gentilezza, la poesia e l'idealità dei fiorentini e gli agevolano anche l'apprezzamento e l'imitazione della tecnica e dello stile di quei pittori, stile che egli finisce per assorbire e fondere armoniosamente collo stile emiliano e sopratutto con quello umbro, senza perdere punto il particolare suo senso dell'eleganza e dell'armonia e pur serbando ancora la propria poesia mistica e l'incantevole candore.



Disegno di Raffaello, d'impressione del ritratto della Gioconda di Leonardo. — (Parigi, Museo del Louvre).

Disponendo cronologicamente le opere che il Sanzio ha dipinto dal 1505 al principio del 1508 (1), è facile seguire tutta l'evoluzione e l'immenso progresso ch'egli ha compiuto durante il suo periodo

(1) Nell'elenco delle opere aggiunto in seguito, ho cercato di dare una classificazione che risponda ai risultati degli studi del Cavalcaselle, dello Springer, del Bode, del Morelli e del Frizzoni. Il Dott. Frizzoni si è amichevolmente compiaciuto di darvi un'occhiata. È poi facile vedere tutta questa serie di opere ricorrendo simultaneamente alle illustrazioni di varie opere e particolarmente a quelle del libro del Müntz (veggasi la bibliografia).

fiorentino. Noi daremo uno sguardo ad alcune delle opere più caratteristiche e ci fermeremo un pochino dinanzi a due o tre dei più celebri capolavori.



Ritratto di Maddalena Doni. — (Firenze, Galleria Pitti).

Egli ha cominciato coi tre ritratti che oggi sono a Pitti: di *Angelo e Maddalena Doni* e della *incognita* (N. 229 del catalogo). Non vi ravvisiamo più la franchezza e la spigliatezza di esecuzione del ritratto di Perugino nella Galleria Borghese (1), ma vi troviamo un complesso

(1) Raffaello in queste opere dipinge timidamente colla tecnica, nuova per lui,



La Madonna el Gran Duca. — (Firenze, Galleria Pitti).



La fede. Particolare della predella della Deposizione. — (Roma, Pinac. del Vaticano).

fine, delicato e gentile, accurato come un cesello; ed intanto osserviamo che l'atteggiamento di Maddalena Doni è imitato senz'altro da quello della Gioconda di Leonardo da Vinci (1).

Nella *Madonna del Gran Duca* ancora a Pitti e nella *Madonna di Casa Tempi* nella Galleria di Monaco di Baviera, vediamo che ha già acquistato maggior vigore di chiaroscuro e di impasto di colore. La prima, che ritiensi egli avesse dipinta pel duca Guidobaldo d'Urbino, è detta, come è risaputo, del Gran Duca perchè, ritrovata nel 1799, fu comprata dal Gran Duca di Toscana Ferdinando III, il quale ne andava così entusiasta che la voleva sempre con sè e la trasportava seco anche in villeggiatura e nei viaggi. Lo stile dell'opera e sopratutto l'ovale del viso e l'espressione ritornano a ricordare la maniera di Timoteo Viti. All'incontro, nella Madonna di Casa Tempi, Raffaello manifesta un grande progresso nella naturalezza e nell'atteggiamento tanto della Madonna, quanto del Bambino, e sopratutto

della scuola fiorentina; vi troviamo un disegno finissimo e tendente alla precisione delle forme, le quali sono delicate; il chiaroscuro non presenta contrasti vibranti; l'intonazione è di oro pallido, il fondo di paese è minuto; lo strato di colore è sottile e con molte velature.

(1) Un prezioso disegno del Museo del Louvre ce ne dà una impressione disegnata con slancio da Raffaello, certamente nel suo studio, di ritorno da una visita a Leonardo, dalla quale aveva portato seco l'entusiastico ricordo di quel capolavoro,

nella espressione dell'affetto materno: ammirabile è la tenerezza colla quale la Vergine sorregge e stringe a sè il Bambino, ed ammirabile pure la movenza del capo di quest'ultimo.



La Madonna di Casa Tempi. — (Monaco di Baviera, Pinacoteca).

La Madonna, sola col Bambino oppure anche col S. Giovannino, è il tema prediletto di Raffaello durante questo periodo, il soggetto che tratta con maggiore frequenza e nel quale passo, passo, viene elevandosi ad assoluta perfezione, allo stile il più soave ed ammi-



La speranza. Particolare della predella della Deposizione. — (Roma, Pinac. del Vaticano).

rabile. Diminuisce è vero il misticismo, perdura peraltro il sentimento religioso che si fonde armoniosamente col senso sia della bellezza scelta nel vero con squisita finezza e delicatezza di gusto, sia della naturalezza della materna tenerezza e della ingenua gioia dei bambini.

La prima Madonna in cui ammiriamo pienamente così incantevole risultato è " la *Madonna di casa d'Orleans* „ che il Duca d'Aumale ebbe la gioia di far per così dire ritornare appunto in casa, poichè essa traeva la sua denominazione dal Duca d'Orleans fratello di Luigi XIV, che l'aveva posseduta. Oggi fa parte degli altri tesori d'arte riuniti dal d'Aumale nel Castello di Chantilly e lasciati col Castello alla sua patria; e trovasi nella piccola tribuna, vicino alle " tre grazie „ dello stesso divino pittore.

In una cameretta, seduta quasi di profilo, la Madonna, giovanissima, tiene sulle proprie ginocchia con garbo indicibile, il vezzoso Bambino, il quale, intimorito e guardando ancora qualcuno, già volta le braccia e colle manine si aggrappa alla veste della Madre sua. Essa che gli ha passato una mano sotto la spalla e coll'altra gli tiene un piedino, si china alquanto e lo guarda con amore e con una espressione che è un misto di ingenua felicità materna e di consapevolezza della superiore bellezza e divinità della propria creatura. Il Bambino Gesù, perfettissimo di forme, nel tipo ricorda i Bambini del

Pinturicchio e di Luca Signorelli (1); il tipo della Madonna all'incontro, pur ricordando lontanamente quelli di Timoteo e del Perugino, e più da vicino quelli di Leonardo da Vinci, nel risultato è però del tutto nuovo e di una incomparabile bellezza ideale e pura.

Per comprendere l'immenso progresso a cui è già salito Raffaello, sia nel tipo, sia nello stile, sia nel concetto elevatissimo che lo ispira, convien paragonare questa figura di Madonna con quella dello Sposalizio di Brera, pur già così bella e soave, e di candore — come già dissi — non più superato. Lo stesso raffronto consente di constatare come Raffaello venga sempre preoccupandosi maggiormente dell'armonia della linea, del contorno, il che non è soltanto un portato della perfezione dello stile ma è bensì un linguaggio, è espressione del concetto che anima la rappresentazione del gruppo divino (2).

È in questo turno di tempo che il Sanzio è stato per pochi mesi a Perugia, e vi ha eseguito nel convento di San Severo *l'affresco della Trinità* con angioli e santi, che, nella composizione ad emiciclo, ricorda la parte superiore dell'affresco di Fra Bartolomeo, rappresentante il giudizio universale (3), e nei tipi dei Santi rivela la profonda e costante impressione delle opere di Leonardo da Vinci (4).

---

(1) Veggasi il Bambino del Pinturicchio nella sua pala di San Severo e nel tondo di proprietà di S. E. il Marchese Emilio Visconti Venosta; veggasi pure il Bambino del Signorelli nella sua pala della Galleria di Brera (la pala rimasta in esilio a Figino dal 1815 al 1892!)

(2) Veggasi precisamente in questa Madonna d'Orleans come è dolce, armoniosa, la linea curva che segna il contorno del gruppo; dal capo della Vergine, scende lungo il suo collo, la spalla, il braccio, la mano e qui gira insensibilmente lungo la coscia ed il ginocchio destro, va a ricongiungersi colla gamba sinistra, il ginocchio di questa e risale — dolcemente interrotta dalle spalle e dalla testa del Bambino — alla spalla sinistra, all'ovale del viso e raggiunge il suo punto di partenza.

Anche il colorito, fresco e luminoso, di una intonazione calda assai temperata, è nel suo complesso come un suono di dolce e quieta armonia.

(3) Dipinto in uno dei cortiletti dell'Ospedale di Santa Maria Nuova in Firenze, poi distaccato e conservato in una delle sale superiori e finalmente, pochi anni sono, passato alla Galleria degli Uffizi.

(4) Molti anni più tardi, nel 1521, il Perugino, il suo antico maestro, aggiunse al disotto sei altre figure di Santi.



La Madonna di Casa d'Orleans. — (Chantilly, castello del duca d'Aumale).
(*Fot. Braun, Clément e C.*).



La Carità. Particolare della predella della Deposizione. — (Roma, Pinac. del vaticano).

In Perugia ha, pur allora, ricevuto le importanti ordinazioni: di una pala dalla famiglia degli Ansidei per una loro cappella nella chiesa dei Padri Serviti e un'altra dalle monache dell'ordine di Sant'Antonio di Padova, opere di celebrità mondiale sotto le rispettive denominazioni di " Madonna Ansidei " e " Madonna di S. Antonio ".

Nella Madonna Ansidei della Galleria Nazionale di Londra, vediamo sotto un portico aperto la Madonna col Bambino in trono ed ai lati S. Giovanni Battista, che estatico guarda in alto, e S. Nicola di Bari in abiti pontificali e tutto assorto nella lettura di un libro. Non dimenticherò mai la profonda impressione, il senso di silenzioso rispetto che provai la prima volta che, nella National Gallery di Londra, mi trovai dinanzi a quest'opera così calma, di luce diffusa così quieta, di colorito caldo ma contenuto e di intonazione così armoniosa, che ne spira un'aura religiosa e questa infonde per lo appunto rispetto e raccoglimento. È un'opera concepita nuovamente nell'Umbria e quindi ancora con ispirazione e scopo esclusivamente religioso.

Lo stesso dicasi della *Madonna di Sant'Antonio.* " Gli fu anco fatto dipingere — dice Vasari — dalle donne di Sant'Antonio da Padova in una tavola la nostra Donna, ed in grembo a quella, si come piacque a quelle semplici e venerande donne, Gesù Bambino vestito, e dai lati di essa Madonna S. Pietro, S. Paolo, S. Margherita e S. Caterina di Alessandria, alle quali due sante Vergini fece le più belle e dolci arie di teste e le più varie acconciature da capo, il che

fu cosa rara in quei tempi, che si possino vedere: e sopra questa tavola in un mezzo tondo dipinse un Dio Padre bellissimo „. Nei patti della ordinazione non era stabilito soltanto quali fossero le figure che le suore desideravano ed il modo di rappresentare, ad esempio, il Bambino, ma anche la composizione generale della tavola. Raffaello fece una pala completa secondo l'antica e tradizionale usanza, cioè la tavola principale colla sua lunetta al disopra, e sotto, la predella ripartita in più tavolette. Mai più, quand'egli la dipingeva avrebbe immaginato le peripezie della sua opera ed il rumore che intorno ad essa si sarebbe fatto in un'epoca che presenta il più singolare contrasto, un'epoca in cui le scienze, l'industria, il commercio, il denaro imperano su ogni cosa, in cui l'arte si restringe per lo più a creare opere isolate, solitarie, che vanno a nascondersi negli appartamenti signorili pel godimento di pochi fortunati, eppure quest'epoca si inchina riverente alla grand'arte del passato e per un quadro di Raffaello paga la somma più colossale che mai fantasia d'artista avrebbe potuto sognare (1).

(1) Nel 1677 le suore di S. Antonio ben poco seguaci di quelle che le avevano precedute sul principio del cinquecento, alienarono la pala, la quale passò in Roma alla famiglia Colonna; nel 1860, era in proprietà del re di Napoli, che se la portò via d'Italia, e d'allora in poi l'opera come sbalzata dalle onde di un mare agitato passò dalla Francia in Inghilterra e viceversa a più riprese, sostando persino nel South Kensington Museum, e poi tornando ad essere sbalestrata, fin che il miliardario americano, l'esquire Pierpont Morgan l'ha conquistata pagandola due milioni.

Durante questo sballottamento, si può immaginare quanto la pittura abbia guadagnato! e non è stata soltanto guastata dagli accidenti dei trasporti, dell'imballaggio e disimballaggio, della posa in opera per l'esposizione e del distacco, dalle condizioni le più svariate di luce, di calore e di umidità; ma apparvero necessari dei restauri e questi furono parecchi; di gente sempre capace? fatto sta che oggi parecchi competenti la dicono annerita ed in più luoghi ridipinta, il che non toglie peraltro che vi si ammiri ancora una composizione sapiente ed armoniosa e ne emani pur sempre un alto senso di ideale religioso e di stile impareggiabile. Però essa non è più completa; da tempo la predella ne venne strappata, e andò scomposta e dispersa. Per l'ultima volta alla esposizione d'inverno della Royal Academy di Londra, nel 1902, l'opera riapparve con tutte le sue sparse membra, cioè anche colla predella, salvo un pezzo di questa, la tavoletta della Pietà la quale era già emigrata in America, precedendovi la pala e la lunetta.



La Madonna Ansidei. — (Londra, National Galleay).

Nel 1506 Raffaello ha fatto una nuova visita ad Urbino, ospite del duca Guidobaldo, trattenuto alla corte sua e della duchessa Elisabetta Gonzaga di Mantova (1). Qui, al contatto del Castiglione, del Bembo e di altri eletti ingegni, egli perfeziona e nobilita maggiormente ancora il fine e sensibilissimo suo intelletto. È durante questo breve soggiorno che egli dipinge il suo secondo San Giorgio che uccide il drago e, vuolsi, anche il proprio ritratto.

Il quadretto del *San Giorgio*, dipinto pel duca, che lo mandò in regalo ad Enrico VII d'Inghilterra, ora trovasi nella Galleria di Pietroburgo. A paragone del quadretto dello stesso soggetto del Museo del Louvre, il quale è del periodo umbro, segna un progresso grandissimo, specialmente per naturalezza e scioltezza tanto nella composizione, quanto nel cavaliere impetuoso e nel destriero, che ricorda assai, massime nella testa, il tipo di cavalli di Leonardo da Vinci. Siamo difatti al momento in cui Leonardo ha esposto nella gran sala del palazzo della Signoria il suo cartone della battaglia di Anghiari (2).

Il suo proprio ritratto, conservato agli Uffizi, è forse una delle pochissime eccezioni di ritratti di uomini sommi che rispondano com-

(1) Conti di Montefeltro, duchi d'Urbino
Federico
1422 — 1482
con Battista Sforza m. nel 1472
|
Guidobaldo
1472 — 1508
con Elisabetta Gonzaga di Mantova
|
Franceso Maria della Rovere
(adottato sin dal 1504 quale figlio e successore di Guidobaldo).

(2) Possediamo parecchi disegni di Raffaello in cui vediamo schizzate alcune figure di quel cartone del Vinci; oltre il foglio disegnato da ambe le parti della raccolta di Venezia, ne abbiamo altri in quelle degli Uffizi, di Lille e di Oxford; e troviamo reminiscenze di questi studi negli schizzi che fece poi in Roma pel cartone della lapidazione di San Stefano.

pletamente all'ideale che emana dalle loro opere. In questa giovane figura ventitreenne, fine e delicata per eccesso di lavoro mentale, in questa testa dolcemente abbandonata e dalla lunga capigliatura, si sente tutta la soave dolcezza e la poesia del creatore dello Sposalizio,



S. Giorgio che uccide il drago. — (Pietroburgo, Eremitaggio).

della Madonna di casa d'Orleans, della Madonna Ansidei, della Madonna del Cardellino.....

La Madonna del Cardellino è l'opera che segna il punto culminante del periodo fiorentino di Raffaello. Essa fa parte di una piccola serie o gruppo di tre Madonne dipinte una subito dopo l'altra: *la Madonna del Prato* (della Galleria di Vienna), la Madonna detta “ *la belle jardinière* „ (nel Museo del Louvre) e *la Madonna del Cardellino* (agli Uffizi), le quali nell'idea o concetto e nello stile sono



Autoritratto di Raffaello. — (Firenze Gall. degli Uffizi).

una emanazione della Madonna della grotta di Leonardo (1), e nella composizione sono, ciascuna rispetto all'altra, uno svolgimento del tipo di composizione a gruppo piramidale di Fra Bartolomeo.

In tutte e tre queste pitture finissime, Raffaello ci presenta la Vergine seduta sopra un piccolo rialzo erboso, tra il Bambino e San Giovannino che si trastullano in un placido e ridente paesaggio; in tutte e tre si vede la ricerca di una massa piramidale armoniosa pel gruppo delle tre figure. Nella Madonna del prato, il triangolo è addirittura equilatero, ed il Bambino Gerù ed il S. Giovannino alquanto distanti uno dall' altro; nella " bella giardiniera „ il triangolo si restringe ed i Bambini si riavvicinano (2); finalmente nella Madonna del Cardellino, il triangolo è diventato isoscele ed i Bambini si sono riavvicinati del tutto.

In quest'ultima, il paesaggio è diventato più folto; ciò non toglie che abbia un orizzonte più lontano; e di là in fondo, il cielo vien salendo con grande effetto di prospettiva aerea, fin che in alto è di valore maggiore e così tutto l'ambiente è avvolto in una perfetta unità, al che concorre altresì la giusta proporzione del gruppo delle figure rispetto allo spazio del quadro. La Madonna è impareggiabile nella sua bellezza serena ed ideale; essa ha interrotto la lettura del suo

(1) In tutte e tre queste opere è evidente la derivazione dalla Madonna della Grotta di Leonardo, sia appunto nel concetto della Madonna che assiste, anzi coopera all'avvicinarsi dei due Bambini, sia nello stile, e sia pure in qualche particolare.

Questo fatto che è importantissimo per la genesi non solo di dette pitture, ma anche dello stile di Raffaello, conferma altresì quanto ho già avvertito e cioè che Leonardo aveva pur portato a Firenze, la seconda edizione della sua Madonna della Grotta, cioè quella che oggi ammirasi nel Museo del Louvre.

(2) Nella bella giardiniera, i Bambini sono più tarchiatelli e più formosi, il che palesa una momentanea impressione da opere di Michelangelo. È in questo tempo per lo appunto che Michelangelo ha eseguito in Firenze il tondo dipinto della Sacra Famiglia, i due tondi a bassorilievo della Madonna col Bambino e San Giovannino, e la Madonna di Bruges. Tutte queste opere furon però condotte da Michelangelo prima del 1507 cosicchè non segue da ciò che la bella giardiniera sia venuta per ultima di quelle tre pitture; difatti l'impressione michelangiolesca non persistette nella terza, cioè nella Madonna del Cardellino.

libro ed affettuosamente colla mano destra avvicina il S. Giovannino, che è venuto a portare un cardellino al Bambino e glie lo porge



La Madonna del prato. — (Vienna Galleria imperiale).

tutto festoso. Il Bambino, che è ritto fra le ginocchia della Madre, si volta adagino adagino e, guardando il cuginetto, si arrischia a stender la manina ed accarezza l'uccellino.



" La bella jardinière „ -- (Parigi, Museo del Louvre).



La Madonna del Cardellino — (Firenze, Uffizi).
(*Fot. Brogi*).

La sorte che aveva lasciato andare a pericolo di quasi certa distruzione la Madonna del Cardellino, si è poi ravveduta ed è stata generosa, ha lasciato all'Italia la più perfetta di quelle tre creazioni. Il senatore Morelli non ha esitato a chiamarla " un quadro irradiato di giovanile delicatezza, una delle più vaghe opere della giovinezza di Raffaello ".



Studio per una testa di Madonna. — (Londra, Britisch Museum, fondo Malcolm).

La stessa naturalezza, la stessa freschezza di impressione, ed il medesimo candore emanano pure dalla *Madonna* che possiede *Lord Cowper* a Panshanger presso Londra, e che è detta del 1508 per distinguerla da un'altra Madonna anche di Raffaello, pur appartenente allo stesso patrizio inglese ma eseguita alcuni anni prima.

Raffaello è oramai un maestro riconosciuto, riceve ordinazioni sempre più numerose in Firenze, da Perugia, da Urbino e per soddisfarvi è già obbligato a valersi degli aiuti. Prima si limitava ad affidar loro di dipingere, dietro suo disegno, le tavolette delle predelle nelle sue pale d'altare: ora deve ammettere la loro collaborazione anche nella esecuzione delle sue Madonne e delle composizioni maggiori. Questa collaborazione però è ancora limitata. Egli fa lo schizzo delle

composizioni, gli studi dei particolari, il disegno o schizzo definitivo: poi affida agli aiuti la quadrettatura ed il trasporto con ingrandimento sulla tavola. Dopo, egli ancora abbozza la pittura, indi ad intervalli



Madonna di Lord Cowper, detta del 1508. — (Panshanger).

affida agli aiuti le parti meno importanti del quadro e, ad esecuzione compiuta del quadro intero, lo ritocca e l'armonizza.

Intanto viene ampliando le sue composizioni religiose: dopo l'aggiunta del San Giovannino, ecco quella di San Giuseppe, di Sant'Elisabetta, ecc.; siamo alle sacre famiglie e poi si spinge ancora a composizioni maggiori.

Ricorderò: *la Madonna del Cordero* del Museo del Prado a Madrid, nella quale vediamo la Madonna inginocchiata che tien saldo il Bambino che è a cavallo su un agnellino e, dietro alla Madonna, San Giuseppe. Nel gruppo della Vergine col Bambino e l'agnello abbiamo un imprestito diretto al cartone detto del gruppo della Sant'Anna di Leonardo e nel San Giuseppe una impressione di analoga figura di Fra Bartolomeo.

Anche la composizione della *Madonna Canigiani*, della Pinacoteca di Monaco di Baviera, è imitata da quelle di Fra Bartolomeo: ma mentre il maestoso domenicano compone pagine solenni ed imponenti, Raffaello per ora, seguendo il suo animo più proclive alla dolce ed amabile poesia, compone invece una Sacra Famiglia così piacevole che strappa l'ammirazione persino al Vasari tutto imbevuto della portentosa terribilità michelangiolesca.

Una gran pagina solenne però la inventa anche lui Raffaello, o perlomeno la crea ispirandosi ancora alle grandi, solenni ed armoniose masse delle composizioni di Fra Bartolomeo: e questa è la sua gran pala della *Madonna del Baldachino;* ma l'opera procede lentamente, anche malgrado la cooperazione degli aiuti, e quando partirà da Firenze la lascierà incompiuta. Non monta; non è detto che tutte le opere incominciate facendo tesoro dell'arte altrui debbano andar compiute e riescir perfette. In questo caso quel che importa è che il giovane maestro venga assimilandosi ognor più anche i pregi dello stile, dell'arte del comporre, del chiaroscuro e del colorito (in parte veneziano) del grande pittore domenicano; tutto ciò gli tornerà quanto mai utile perchè ben altri compiti l'aspettano: egli non è ancora che a metà della sua carriera.

Parimente, se la lunga e faticosa creazione di un'opera di mole e di vasta composizione da lui mai tentata per lo innanzi, non riescì ad un risultato del tutto corrispondente, non di meno fu per

lui un esercizio utilissimo ed una specie di rassegna delle proprie forze. Intendo accennare alla celebre *deposizione* che vediamo nella Galleria Borghese in Roma. Ne aveva ricevuto la ordinazione in Perugia nel 1506 dalla nobil donna Atalanta Baglioni, che voleva ornarne



La deposizione. — (Roma, Galleria Borghese).
(*Fot. Anderson*).

la propria cappella gentilizia nella chiesa di San Francesco di quella città, in mesta ricordanza dell'uccisole figlio Grifone. Egli ne fece gli studi ed il cartone in Firenze e poi la condusse in pittura — pare in Perugia — col concorso degli aiuti.

Vi rappresentò il Redentore portato al sepolcro, in mezzo al dolore muto degli Apostoli, alla clamorosa disperazione di Maria Maddalena ed allo spasimo della Madonna. Per la composizione generale, dopo

molti tentativi, ha finito col camminare sulle orme del Perugino, ricordandosi della di lui " Pietà „ (oggi a Pitti), e del Mantegna, rammentandosi pure della di lui incisione della " deposizione nel sepolcro. „ Ho detto: dopo molti tentativi. Difatti, numerosissimi sono gli schizzi e gli studi in disegno (1) che di lui ci rimangono per quest'opera e che ci rivelano quanto ne fu mai laboriosa per lui la creazione, e questa, una volta terminata, si trovò priva della vita e della emozione indispensabili ad una tale rappresentazione e che attraverso tanti studi e tante fatiche si erano andate dileguando; ed oggi, la si contempla apprezzandone le qualità altissime di perfezione ma senza provare quell'entusiasmo che destano in noi le altre opere del divino urbinate (2). Alle grandi composizioni solenni ed animate egli ci arriverà e splen-

(1) Fra i tanti disegni per quest'opera, di frequente ne vien presentato uno che era nella raccolta Habich a Cassel e che fu riprodotto nell'album dei pezzi migliori di quella collezione; vi si trova uno dei primi pensieri per la parte principale della composizione. Debbo peraltro far avvertire che questo non è il disegno originale di Raffaello, è una copia eseguita per esercizio e per studio da Giuseppe Bossi, il quale si dilettava precisamente di copiare e ricopiare di getto i disegni dell'Urbinate onde acquistare il garbo e l'eleganza del segno. Questa, al pari di altre copie, che morto il Bossi andarono disperse, fu ritenuta disegno originale del Sanzio. Basta osservare nel disegno dell'antica raccolta Habich, e di cui ora è questione, la testa del primo giovane a sinistra di chi osserva e si riconoscerà il tipo, i caratteri che con certa predilezione si davano alle teste, al tempo del Bossi, cioè in principio del secolo XIX; del resto, un attento esame del modo di segnare dimostra che qui non c'è la mano di Raffaello. A prova documentata di quanto ho detto di coteste copie, soggiungerò che la Galleria di Venezia possiede nei suoi cartoni molti altri disegni della raccolta Bossi e non esposti perchè di minore importanza; ora tra questi si trovano precisamente due copie di mano del Bossi dello stesso disegno doppio di Raffaello del combattimento di due fanti nudi con un cavaliere e del porta stendardo, studio dal cartone di Leonardo e che è appunto nella serie dei disegni della stessa Accademia esposti sotto vetro. Queste copie di Venezia possono servire di base per riconoscere le altre del Bossi disperse in altre raccolte.

(2) Importa tener conto che le condizioni, in cui oggi ci è dato di contemplare la « Deposizione », le sono tutt'altro che favorevoli: oltre al non trovarsi più al suo posto, nell'ambiente pel quale era stata fatta, manca della sua lunetta, rappresentante l'Onnipossente, che è rimasta a Perugia, e della predella colle figure della fede, speranza e carità, la quale è nella Galleria Vaticana, cosicchè essa è ridotta ad una tavola quadrata di forma poco gradevole, mentre aveva un effetto ben diverso quand'era completa.

didamente: ma per riescirvi gli occorre un altro ambiente, altre impressioni e nuovi studi; e la fortuna, a lui sempre propizia, or vi provvede conducendoselo a Roma.

Nell'autunno del 1508, chiamato dal Pontefice Giulio II, Raffaello lascia Firenze, ove aveva adunque creato opere maravigliose per bellezza e poesia e tra queste alcune incantevoli: la Madonna che fu poi detta di Casa d'Orleans, la Madonna Ansidei e la la Madonna del Cardellino!

PERIODO ROMANO

Parlando di Giulio II e del secolo, che dal nome suo si deve cominciar a nominare, il Villari dice (1):

" Ora appunto il Rinascimento italiano si manifesta in tutta l'infinita varietà del suo massimo splendore, che riluce non solamente nelle mille nuove forme della prosa e della poesia nazionale; ma ritrova la sua forza maggiore nelle arti del bello, le quali danno la propria impronta, determinano la cultura del secolo essenzialmente artistico. I nomi di Leonardo, Raffaello, Michelangelo bastano certo alla gloria d'un popolo, alla grandezza d'un secolo. Con le loro opere immortali, specialmente nella pittura, l'Italia arriva ad un'altezza cui nessun'altra nazione potè mai innalzarsi. È una bellezza che, come quella della scultura greca, non nasce due volte nel mondo, perchè divenuta immortale, non si ripete nè si riproduce. La culla, la grande scuola di questi artisti fu di certo Firenze; ma le loro opere più mirabili furono da essi compiute in Roma. Raffaello e Michelangelo vi ricevettero da Giulio II le loro grandi commissioni, e sotto il suo Papato compierono le pitture e le sculture più belle, che fecero di Roma un santuario dell'arte, al quale da ogni angolo della terra muovono in continuo pellegrinaggio i popoli civili ".

(1) Pasquale Villari, *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi.* Volume II, pag. 2 e seg. Milano, Hoepli.

È in Roma, in questo santuario dell'arte, che nel settembre dell'anno 1508 troviamo Raffaello.



Ritratto di Giulio II. — (Firenze, Uffizi).
(*Fot. Alinari*).

Giulio II, sin da quando era salito al Pontificato, cioè cinque anni innanzi, non volendo abitare nell'appartamento di Alessandro VI

Borgia, l'aveva fatto chiudere ed era salito ad occupare il piano superiore, ove tra le altre si trovava una fila di camere abbastanza vaste ma piuttosto basse di vòlta; eran state costrutte al tempo di Niccolò V (1) e la loro decorazione pittorica, iniziata da vecchi maestri toscani ed umbri (2), non era mai stata terminata. Egli la fece ricominciare da capo da tutta una schiera di grandi artisti: Luca Signorelli, il Perugino, il Sodoma, il Bramantino, Baldassare Peruzzi, Lorenzo Lotto, il fiammingo Ruysch.

Il lavoro fu iniziato con ardore e nel 1508 vi attendevano il Perugino, il Bramantino, Baldassare Peruzzi ed il Sodoma, quando Bramante, che abbiam veduto intento alla costruzione colossale della nuovo Basilica di S. Pietro in Vaticano e che era molto ben accetto alla Corte Pontificia, parlò a Giulio II di un giovane suo concittadino di Urbino, di nome Raffaello Sanzio e che trovavasi in Firenze, un pittore di miracolosa genialità e di grazia incomparabile; il Pontefice tosto lo fece chiamare da Firenze, ed appena arrivato lo mise alla prova, ordinandogli di lavorare nella camera della segnatura, alla vòlta già adorna dal Sodoma di decorazioni ornamentali e di soggetti mitologici.

Le prime pitture che Raffaello eseguì nell'appartamento del Pontefice, e che valsero come lavoro di saggio e decisero della sua sorte, furono probabilmente le quattro storie che vediamo nei rettangoli ai quattro angoli della vòlta di questa camera. Vi fossero o non vi fossero già delle pitture del Sodoma in detti rettangoli grandi, fatto sta che Raffaello vi rappresentò: 1. *la contemplazione dell'universo, ossia l'astronomia;* 2. *Apollo vittorioso di Marsia;* 3. *Adamo ed Eva*; 4. *il giudizio di Salomone.*

(1) Niccolò V (1447-1455) fu il pontefice che iniziò l'opera sapiente che fece di Roma il centro della fioritura e dell'apogeo del Rinascimento.

(2) Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Benedetto Bonfigli e Bartolomeo da Foligno.

L'astronomia, la quale, salita sopra un gran globo cristallino, contempla l'universo, è una graziosissima e geniale figura in istile umbro fiorentino.

Nella crudele *vittoria di Apollo contro Marsia,* la figura che incorona Apollo è un bel nudo nello stile di quelli che aveva disegnato Leonardo nel suo cartone della battaglia d'Anghiari, quella di Marsia deriva con ogni probabilità da una delle statue antiche raffiguranti Marsia che erano in fondo al cortile del palazzo dei Medici in via Larga a Firenze ed oggi sono agli Uffizi; Apollo così elegante e fino deriva alla sua volta da quello dipinto dal suo maestro il Perugino nel magnifico quadro " Apollo e Marsia " del Louvre e di cui la Galleria di Venezia possiede il disegno.

Nella *tentazione di Adamo ed Eva* abbiamo una reminiscenza libera della composizione di Masaccio; inoltre, la figura di Adamo ricorda alcune di quelle del cartone dell'episodio della guerra di Pisa di Michelangelo, ma è tradotta con garbo ed eleganza; Eva bella, incantevole figura, trova la sua origine nello stile di Leonardo e potrebbe darsi che sia una reminiscenza della sua Leda, per lo meno così si sente nel confronto, nei disegni e nelle copie e nei quadri di imitazione, ad esempio nella Leda del Sodoma.

Infine nel *Giudizio di Salomone* Raffaello ripete per la figura della donna inginocchiata quella ch'egli aveva già dipinto nella sua " Deposizione " e per il soldato invece, il quale afferrato il bambino sta per tagliarlo in due, egli ripete tale e quale (salvo pel braccio destro) una delle figure del già ricordato cartone di Leonardo e della quale abbiamo lo schizzo in un disegno conservato nella Biblioteca di S. M. il Re a Torino.

In queste quattro pitture, Raffaello aveva adunque dato prova del suo talento eclettico ed assimilatore, dell'alto grado di perfezione giunto nella pratica dell'arte, del suo genio gentile, soave, proclive alle più incantevoli armonie. Dinanzi a così geniali e graziose invenzioni, ad effetti così armoniosi ed a figure così belle e perfette, l'energico e severo Pontefice rimase maravigliato; intuì come di lampo il genio

e l'avvenire del giovane pittore di Urbino ed egli che già aveva saputo assicurarsi l'opera di Michelangelo e di Bramante non si lasciò sfuggire anche questi, volle pur legarlo a sè, e con quello slancio, con quella rapidità fulminea di decisione che era di sua natura, licenziò senz'altro tutti quanti gli altri pittori che ancora lavoravano nelle stanze, ordinò si distruggesse tutte le pitture vecchie e nuove e che Raffaello ricominciasse lui, di bel nuovo da capo.



L'astronomia.

Ecco Raffaello stabilito in Roma che non abbandonerà più. Qui egli comincia a svolgere l' ultima fase della sua maravigliosa carriera artistica ed in men di dodici anni creerà tutta una serie di splendidi capolavori. La nuova trasformazione del suo pensiero e del suo stile si compiono sotto l'azione dell'ambiente fisico, artistico ed intellettuale di Roma.

L'aspetto di Roma e dei suoi dintorni, gli effetti dei potenti e larghi contrasti di luce e di ombre, delle vaste distese, dei grandi orizzonti; i monumenti antichi, le sculture e le pitture classiche allora conservate meglio ed in numero ben maggiore e che si accrescevano ogni giorno per gli scavi che si venivano facendo con febbrile passione; tutto questo complesso acuì al sommo grado in Raffaello quel senso di grandiosità dello stile che già alcune opere d'arte gli avevan fatto intravedere in Firenze; e destò pur in lui l'ammirazione e l'entusiasmo per l'arte classica, della quale non tardò a subire il fascino ed intuire il concetto di sublime ed armoniosa grandiosità.



Apollo e Marsia.

Roma non aveva una propria scuola pittorica regionale, ciò non

dimeno era ricca di pitture nelle chiese e più ancora in Vaticano ove trovavansi opere di tutte le scuole italiane; senza uscir dai palazzi del Vaticano, nella sola Cappella Sistina, Raffaello poteva contemplare e studiare opere del Botticelli, di Luca Signorelli, dei suoi antichi maestri il Perugino ed il Pinturicchio, e di Cosimo Rosselli (e presto vi dovevan apparire anche le creazioni di Michelangelo); in altre sale e cappelle, pitture del Beato Angelico, di Piero della Francesca, di Melozzo e del Mantegna.



Adamo ed Eva.

In Roma stessa egli trovò inoltre una vera colonia di artisti fiorentini, senesi, umbri e lombardi, fra i quali tutti emergevano dei colossi quali Michelangelo e Bramante, e attorno ad essi, Antonio e Giuliano da San Gallo, il Peruzzi, il Sodoma, il Caradosso, Fra Giovanni da Verona, Guglielmo Marcillat, ecc., ecc., dalle cui opere egli seppe trarre nuovi insegnamenti, che, col suo eccletismo, potè assimilarsi traendone profitto per l'evoluzione ed il perfezionamento del proprio stile.

La corte di Giulio II era in quel momento uno spledore di intellettualità. Enrico Taine ed Eugenio Müntz ne hanno ridestato in poche pagine quadri vivissimi, ricordando che il sacro Collegio dei Cardinali noverava personalità insigni quali Domenico Raffaele Riario, Domenico Grimani, Giovanni de Medici, che fu poi Leone X, Ippolito d'Este; che la Curia, fra i suoi cancellieri, contava umanisti, eruditi, letterati, cultori dell'antichità e delle arti belle, molti dei quali furon tutti amici di Raffaello: il Bibbiena, Pietro Bembo, l' Inghirami, il Goritz, il Turini; che fra i cortigiani apparvero Baldassare Castiglioni, l'Ariosto, Pietro Aretino, Beroaldo, Erasmo



Il giudizio di Salomone.

da Rotterdam, il Sadoleto; che fra gli ospiti illustri capitarono Francesco Maria della Rovere duca d' Urbino colla sposa Eleonora Gonzaga, Isabella d'Este, Alfonso duca di Ferrara; che erano assidui della Corte Agostino Chigi, Bindo Altoviti, ecc.

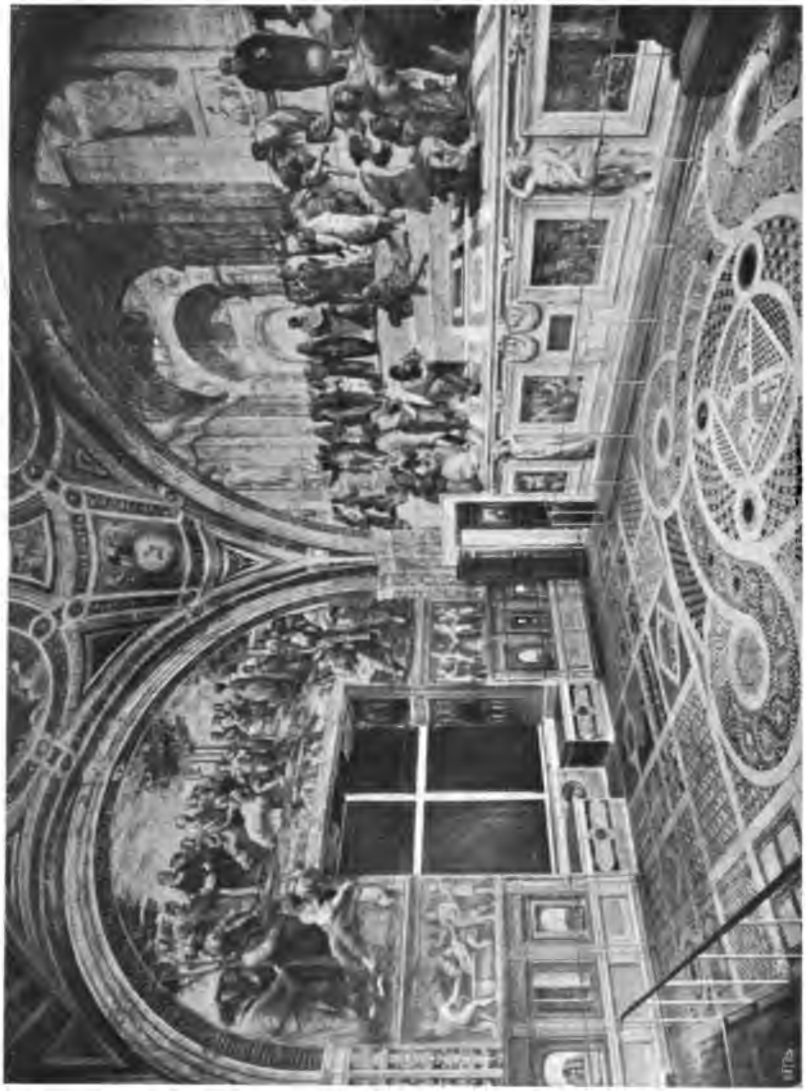
Raffaello, figlio di un pittore e poeta, amatore delle lettere ed erudito anch'egli, per natura ereditaria era proclive alla cultura ed allo studio; ed in quella Corte elettissima, divenne egli pure colto ed erudito. Naturalmente questa nuova trasformazione non si svolse tutto in un tratto; nei primi tempi continuò a manifestare ancora nella loro intera fragranza le idee e la maniera umbro-fiorentina, poi si fece più largo, più maestoso e più sapiente, michelangiolesco e classico, ed anche di colorito vigoroso ed intenso. Ed in tutte queste successive gradazioni, egli non cessò mai di creare con spontanea facilità e nobiltà di stile, ed in quelle opere in cui minore fu la indispensabile collaborazione degli aiuti raggiunse incomparabile perfezione e maravigliosa armonia. Così vediamo in parecchie delle sue tavole, ma più ancora negli affreschi della prima delle *Stanze*, detta *della segnatura*, che formano un complesso artistico di uno splendore e di una bellezza che al mondo non ha eguale.

Opere eseguite al tempo del Pontificato di Giulio II.

Le *stanze* sono quattro. La prima è detta della *segnatura* perchè il Pontefice vi firmava, ossia segnava, le bolle ed i brevi, ma pare fosse destinata a biblioteca privata dal Pontefice (1). La seconda è detta dell'*Eliodoro*, dalla più importante delle pitture che Raffaello vi eseguì, *la cacciata di Eliodoro dal tempio;* qui il Pontefice accordava le udienze giornaliere. La terza, che era la sala ordinaria da pranzo, prese nome dalla pittura *dell'incendio di Borgo*. L'ultima, la gran sala da pranzo, fu detta *di Costantino*, dalla *Battaglia di*

(1) Opinione del prof. Wickhoff di Vienna. V. *Annuario dei Musei Prussiani.* Berlino, 1893, vol. XIV.

Costantino, progettata dal maestro ma eseguita, dopo la di lui morte, dai suoi allievi e collaboratori.



La stanza della segnatura. — (Roma, Palazzo del Vaticano). (*Fot. Alinari*).

Durante il pontificato di Giulio II, Raffaello non fece a tempo di ornare dei suoi capolavori che l'intera stanza della segnatura e parte di quella di Eliodoro.

Fra il 1509 ed il 1511, col concorso della erudizione dei più insigni letterati ed umanisti della Corte pontificia, egli svolse e dipinse i temi della *stanza detta della segnatura* e che, come dissi, pare fosse la biblioteca privata del Pontefice stesso. Questi temi corrispondevano allo schema suggerito da Niccolò V, prima che fosse Pontefice, per l'ordinamento della Biblioteca di S. Marco a Firenze; comunque sia l'intero ciclo risultò l'apoteosi della filosofia, delle scienze e delle lettere sacre e profane, antiche e cristiane: il mondo pagano ed il mondo cristiano in ciò che avevano dato di più sublime.

Nelle due pareti maggiori rappresentò: *la disputa del Sacramento,* ossia il trionfo della filosofia, della fede cristiana, e *la scuola d'Atene,* ossia il trionfo della filosofia pagana.

Nella parete della finestra verso Belvedere: *Il Parnaso,* cioè la riunione ideale di Apollo, delle Muse e dei poeti più celebri di tutti i tempi, *Alessandro che fa deporre nella tomba di Achille i poemi di Omero, Augusto che trattiene gli amici di Virgilio dal bruciare l'Eneide* (1).

Nella parete della finestra verso le loggie:

L'allegoria della Giustizia, personificata nelle tre figure della forza, della prudenza e della rettitudine;

Giustiniano che pubblica le Pandette;

Gregorio IX che sancisce le Decretali (2).

Nella vòlta non ridipinse che quattro riquadri e quattro medaglioni,

(1) Il Prof. Wickhoff interpreta diversamente questi due soggetti; nel primo, sarebbe rappresentato il ritrovamento dei libri latini e greci ed i consoli che fanno conservare i latini; nel secondo i consoli che fanno bruciare i libri greci, nel timore che abbiamo a nuocere alla religione; questi due soggetti, in quella stanza destinata a biblioteca, venivano ad essere un ammonimento sul modo da seguire nel valersi dei libri in essa conservati.

(2) Gregorio IX, che ordinò la raccolta delle Decretali nel 1227, è rappresentato sotto le sembianze di Giulio II, i Prelati che lo circondano sono pur sotto le sembianze di personaggi contemporanei, cioè: Giovanni Cardinale de' Medici, assistente (che fu poi Papa Leone X), Antonio cardinale di Monte, e Alessandro Farnese cardinale (che fu poi Papa Paolo III), e così anche gli altri son pur ritratti.

lasciando intatto tutto il rimanente della decorazione architettonica, ornamentale e figurata del Sodoma:

i medaglioni rappresentano, in relazione alle grandi pitture che stan sotto alle pareti:

la teologia, la filosofia, la giustizia e la poesia.

Nei riquadri egli aveva già dipinto come vedemmo:

la contemplazione dell'universo,
il primo peccato,
il giudizio di Salomone,
Apollo e Marsia.

La prima pittura del vasto ciclo fu adunque *la Disputa del Sacramento.* La forma a grande, vastissima lunetta della parete si prestava ottimamente alla composizione che Raffaello doveva svolgere; egli divise il campo in due zone, la celeste e la terrestre. Nella celeste dipinse la gloria divina e la beatitudine, e cioè la Trinità, la Vergine, S. Giovanni Battista, i patriarchi, i profeti ed i primi martiri, gli angioli maggiori e quattro angioletti, i quali tengono aperti i quattro Vangeli. Nella zona terrestre, dispose attorno all'altare, sul quale risplende l'Eucarestia sola e solenne (l'elemento che collega la terra al Cielo, il ricordo lasciato da Gesù sulla terra), i Padri della Chiesa, i Dottori, i taumaturgi, Pontefici, Cardinali, dignitari, umili credenti, Dante, il Beato Angelico, il Savonarola ed altri ancora, quali in atto di discutere, disputare, quali intenti ad ascoltare religiosamente. Infine ai due capi estremi aggiunse gruppi di filosofi e di dotti, alcuni ancora esitanti, altri accalorati nella discussione ed altri già convinti (1).

Il Vasari ha interpretato sì vasto concepimento: " la dimostrazione del momento in cui la manifestazione della luce sopranaturale, che la Trinità ha riassunto nella Eucarestia, mette fine a tutte le con-

(1) Fra gli esitanti, nel primo piano a sinistra, vedesi Bramante; i suoi lineamenti concordano perfettamente con quelli della madaglia del Caradosso.

troversie e fa susseguire alla ricerca la contemplazione „. A voler essere più brevi, si può definirlo: la glorificazione del Cristianesimo, il trionfo della Chiesa.

L'effetto dell'opera d'arte è pienamente rispondente al soggetto. La parte superiore, condotta ancora nello stile umbro-fiorentino, colla distribuzione simmetrica della composizione, colla vaporosità dell'ambiente, l'intonazione chiara e luminosa del colorito, l'espressione dolcissima e beata delle figure dalla mistica ispirazione umbra e dalla soave grazia fiorentina, dà la divina idealità del Paradiso, la quiete e la ispirazione della fede. La parte inferiore della pittura, nella quale già è evidente l'evoluzione dello stile di Raffaello promossa dall'ambiente nuovo di Roma, è più energica, a contrasti maggiori e più vibranti di luce e d'ombra, il colorito vi è più vigoroso, le figure si muovono, talune si agitano e gesticolano, tutti caratteri che si confanno ad una scena umana, quaggiù, su questa terra (1).

(1) Tecnicamente, la composizione prende l'apparenza di un'abside o mezza tazza. La linea a semicerchio della parte superiore, vale a dire l'emiciclo della Corte celeste, colla Trinità nel centro, non è che lo sviluppo maggiore del partito già adottato nell'affresco della Trinità (a Perugia in San Severo) e quindi sempre la felice utilizzazione del prototipo creato da Fra Bartolomeo nel suo Giudizio Universale (oggi agli Uffizi).

Gli angioli maggiori colle ali d'oro — ispirati dal poema dantesco — che scendono e salgono di continuo attraverso il firmamento, derivano direttamente dalle figure di angioli dell'affresco del Paradiso di Luca Signorelli ad Orvieto.

Nella folla così imponente e solenne, ma pur ad un tempo così ben animata e movimentata, ravvisiamo nuovi imprestiti a Luca Signorelli, massime alla sua *Predica dell'Antecristo,* sempre ad Orvieto, e specialmente nel modo sia di raggruppare i personaggi, sia di animarne i gesti e gli atteggiamenti. Dalle quali analogie vien fatto di dedurre che, per lo meno nel suo viaggio da Firenze a Roma, Raffaello passò per Orvieto, vide e fece tesoro delle potenti pagine distese da Luca Signorelli sulle pareti della cappella di San Brizio, nel Duomo.

Nuove influenze ravvisiamo ancora di Fra Bartolomeo nei larghi partiti di luce e d'ombra, nel panneggiare grandioso, nell'aspetto armonioso di più di una figura: di Leonardo da Vinci nei tipi, nell'aria di parecchie teste, nella morbidezza della modellazione del viso, nella bellezza della capigliatura di questa e di quest'altra figura.

Avvertasi infine che il nostro maestro nel far risaltare, come tante macchie scure, sulla calda luminosità del cielo di tramonto, le teste pur colorate potentemente di molte fra le figure dei Dottori, Grandi della Chiesa, ecc., ha segnato un grandissimo progresso artistico.



La disputa del Sacramento. — (Roma, Vaticano, stanza della segnatura).

In questa vasta pagina, la prima grande, complicata e spaziosa composizione di Raffaello, noi abbiamo pertanto, ad un tempo, l'espressione divina e quella umana, ed un capolavoro di estasi e di azione. E se confrontiamo questa che è la prima opera del suo periodo romano, colla *Deposizione* che è l'ultima del suo periodo fiorentino, noi vediamo quale straordinario ed immenso progresso egli avesse compiuto nel breve volgere di uno o due anni, constatiamo pure come la sua natura — di impressionabilità così sensibile e delicata, e di facoltà d'assimilazione così potente — aiutasse il miracoloso fiorire del suo genio felice, che finalmente questo gran genio si svela a noi dotato oltre che di grazia soave e di spontanea armonia, anche di prodigiosa potenza creatrice.

E questa potenza maravigliosa ebbe subito occasione di esplicarsi ben maggiormente ancora nella seconda di quelle vaste composizioni, pel cui svolgimento fu di nuovo consigliato dagli umanisti e letterati della Corte pontificia; ma il nostro gran pittore non si lasciò punto sopraffare da tanta erudizione: egli seppe dominarla e vivificarla così perfettamente e con tanta armonia che, nel suo grande affresco, concepimento intellettuale e traduzione artistica appaiono usciti tutti interi e di getto da un genio solo, come un'unica personale, spontanea e naturale creazione.

Di fronte alla filosofia cristiana doveva esser rappresentata la filosofia pagana e Raffaello creò quella gran pagina che suolsi chiamare la *Scuola d'Atene* perchè è la storia parlante della filosofia antica, la quale aveva raggiunto la sua maggior gloria in Atene.

Nel magnifico vestibolo a gradinate di un grandioso e splendido palazzo (il palazzo della scienza), sono convenuti ad assemblea tutti i grandi filosofi e gli scienziati insigni dell'antichità e, con essi, dotti e studiosi; tutti son raccolti attorno ai due maggiori, ai due sommi: Platone ed Aristotile.

Questi due sommi, i quali coi loro rispettivi sistemi della filosofia speculativa e della scientifica, uno col sentimento, l'altro colla ragione,

si sono diviso l'impero intellettuale del mondo, stanno accosto l'uno all'altro, sull'alto della gradinata e nel centro della assemblea, appunto come centro e sovrani della sapienza antica. Ma tra di loro passa la linea mediana della composizione; nè l'uno, nè l'altro raggiunge il sommo grado, la superiorità assoluta: e ciò per lo appunto a dimostrare che la filosofia pagana fu grande ma non potè dare ancora l'assoluta, la somma sapienza. Platone vuol eccitare l'entusiasmo del suo compagno; colla destra alzata, indica il cielo, sede degli Dei e della sapienza divina. Ma Aristotile, con calma austera, gli mostra la natura, il mondo, spettacolo maraviglioso che spiega i misteri della filosofia.

A destra di Platone, e cioè in tutta la parte di sinistra della pittura, abbiamo numerosi suoi precursori e seguaci, vale a dire i rappresentanti dello studio mediante la riflessione, base della filosofia speculativa; tra questi vediamo, sull'alto della gradinata: Socrate, Eschino, Alcibiade, Senofonte, e parecchi giovani che discutono, altri che accorrono; al basso della gradinata, in mezzo ad un gruppo: Epicuro inghirlandato di pampini; più sul dinanzi, Pitagora che scrive le sue tavole armoniche, e dietro a lui, osservando ciò ch'egli sta scrivendo, Terpandro, e dinanzi Aristogene, tutti e due inventori di altri sistemi musicali. Il bel ragazzo che è in mezzo è Federico di Mantova; il bel giovane ritto, dall'aspetto signorile, Francesco Maria della Rovere. Eraclito è seduto vicino, ma appartato, solitario, tutto concentrato nelle proprie riflessioni.

A sinistra di Aristotile, cioè nella parte di destra della pittura, abbiamo ora i precursori ed i seguaci di questi, quanto dire i rappresentanti dello studio sperimentale, base della filosofia scientifica; sono cultori delle scienze esatte, scrutatori del vero, dubbiosi, eclettici, e tra questi vediamo al basso Tolomeo, Zoroastro ed Archimede, al quale il pittore ha dato i lineamenti di Bramante; esso, circondato di discepoli, traccia su una lavagna deposta a terra i suoi problemi geometrici. Sulla gradinata, Diogene se ne sta sdraiato, isolato da tutti. Al basso ancora, nell'angolo estremo, Raffaello introdusse sè



La scuola d'Atene. — (Roma, Vaticano stanza della segnatura). *(Fot. Anderson).*

stesso ed il Sodoma, l'autore della decorazione pittorica della vòlta, ch'egli conserverà poi in gran parte.



Aristotile e Platone. — (Particoare della scuola d'Atene).
(*Fot. Alinari*).

Tutto questo mondo di personaggi vive, si muove con piena libertà e naturalezza; le figure ed i gruppi non son più disposti simmetricamente ma bensì in un bel disordine, così naturale che par

creato dal caso. Invece l'architettura è di effetto stabile, è simmetrica, è ordinata; le statue che l'adornano sono immobili, anch'esse disposte con simmetria, ordinate. Da questo contrasto risalta appunto la vita, il movimento degli esseri animati; le due parti dell'opera, l'architettura e le figure si fanno valere reciprocamente ma allo stesso tempo si fondono in completa unità ed armonia.

Eppure l'invenzione architettonica non è sua, è di Bramante! Ma Raffaello, allo stesso modo che per il soggetto aveva accolto il tema ed il bagaglio di erudizione da altri e ciò non dimeno ne aveva fatta una traduzione artistica tanto bella e spontanea che tutto pare di concepimento suo personale, così nel campo della esecuzione seppe pure assimilare completamente coll'opera propria (1) l'invenzione di Bramante per lo sfondo architettonico, creazione anche questa maravigliosa per l'ardimento del concetto e l'armonia dell'insieme, la perfezione delle linee ed i contrasti delle larghe masse di luce e d'ombra, il pittorico dell'effetto e la solennità dell'ambiente. L'interno della gran Basilica di S. Pietro, quì se non altro, ci appare quale Bramante l'aveva ideato ed inventato, e questo non è un sogno, non è visione fuggevole, è la realtà, lo possiamo e potremo sempre contemplare, contemplando ad un tempo la grande creazione di Raffaello!

Ed uno sfondo architettonico era necessario, indispensabile; Raffaello non avrebbe potuto, in questo caso, radunare l'assemblea di questi sommi nei campi elisi, all'aperto. La natura, il cielo, l'immensità dello spazio, simboli dell'universo, dovevan rimaner riservati alla *Disputa del Sacramento*, perchè qui interveniva la Trinità, Dio, il creatore dell'universo intero; ma, di fronte, nella *Scuola d'Atene*, dove non c'era che l'uomo, la sua mente, il suo pensiero, per quanto potenti e grandi, questi non potevano esplicarsi che nel proprio am-

(1) Mentre Bramante preparava il disegno della parte architettonica, Raffaello componeva quello delle figure; salvo la gradinata, l'architettura manca del tutto nel cartone in grandezza di esecuzione e reticolato, che si è miracolosamente conservato e trovasi all'Ambrosiana, in Milano.

biente, dentro la propria creazione, in un edificio bello e magnifico si, ma pur sempre materiale, terrestre.



Raffaello ed il Sodoma. — (Particolare della scuola d'Atene).
(*Fot. Alinari*).

Dinanzi alla *Scuola d'Atene,* a quest'assemblea di così straordinaria imponenza, di così solenne grandiosità, a queste figure così nobili, che hanno tanta grandezza e maestà, noi vediamo come Raf-

faello continui a perfezionare lo stile di cui aveva dato saggio in tutta la parte di sotto della *Disputa del Sacramento*, stile sempre più largo ed armonico. Tuttavia, la fusione, l'omogeneità non è ancora completa ed assoluta; un grande e vecchio maestro continua ancora a trasparire — e nessuno se ne dorrà di certo — il nostro giovane maestro non è ancora riescito ad impossessarsene ed assimilarselo in modo da non lasciarne più travedere l'imitazione: alcune figure, sopratutto alcune teste, sono ancora tolte e trasportate qui di sana pianta dalle creazioni di Leonardo da Vinci.

Nelle due pareti laterali, che sono più ristrette ed entrambe interrotte da una finestra nel loro bel mezzo, Raffaello ha suddiviso, per ciascuna, la decorazione in tre quadri: il maggiore disopra, a forma di lunetta, ed i due minori al disotto, lateralmente alla rispettiva finestra.

La pittura della lunetta nel lato verso le Logge ci dà l'allegoria della *Giurisprudenza* mediante la rappresentazione delle sue facoltà ausiliarie: la prudenza seduta tra la forza e la rettitudine. Sono figure plastiche, di fare largo e grandioso, mirabilmente collegate fra di loro da genietti, i quali colmano armoniosamente gli spazi intermedi.

Le due pitture minori sottostanti, e che ho già enunciate, ricordano due momenti capitali negli annali della giurisprudenza e della legislazione: *la codificazione del diritto canonico* e quella *del diritto civile.*

L'altra parete minore è dedicata alla poesia ed, al disopra del ricordo di due avvenimenti importantissimi ad onore il primo dei poemi di Omero, il secondo dell'Eneide di Virgilio, apparisce la maravigliosa pittura del *Parnaso*, l'apoteosi della poesia antica e dei tempi nuovi.

Sovra una piccola altura, dalla quale sgorga un ruscello, ed all'ombra di alcune piante d'alloro, Apollo è seduto e suona il vio-



Il Parnaso. — (Roma, Vaticano, stanza della segnatura). (*Fot. Anderson*).

lino; attorno, gli stanno le nove muse, e più oltre i poeti maggiori, i quali si raggruppano anche lungo i due pendii, a destra e sinistra della finestra.

Apollo, suona con aria dolce ed ispirata, la testa e gli occhi rivolti al cielo; il suo bel corpo dal colorito luminoso e dalle forme perfette risalta mercè il manto rosso che gli avvolge l'avambraccio ed i fianchi.

Calliope, che in bianca veste, gli sta seduta a destra (a sinistra di chi osserva), è mollemente adagiata, tiene la sottile e lunga tromba come uno scettro, e volge la testa dalla parte opposta, trasportata col pensiero lontana, lontana, per effetto della soave musica. Questa figura, evidentemente ispirata da una statua antica, come la *Pace* del Lorenzetti nel *buon reggimento* a Siena, di statuario però non conserva che lontane analogie nell'atteggiamento, nel concetto delle forme, nel girar delle pieghe delle vesti; l'artista ha saputo trasformarla in un essere che vive, palpita, tutta naturalezza nella posa, morbidezza nella carnagione, leggerezza e trasparenza nelle vesti che le disegnano il bel corpo fine e delicato; di più le ha infuso animo, sentimento, una espressione che l'antichità non conobbe mai. Il gruppo di Melpomene, Tersicore e Polimnia, che ritte le stanno dietro, presenta gli stessi pregi di forme di delicata bellezza e di atteggiamenti ed espressioni di graziosa sentimentalità.

A sinistra di Apollo (e quindi a destra di chi osserva), Erato, seduta con grande naturalezza si volta verso Apollo ed estatica lo guarda, lo contempla, come se fosse la prima volta che lo sente, cotanto il divino maestro riesce a superar sè stesso; poi abbiamo, Clio, Talia, Euterpe e per ultima Urania, quale attenta, quale distratta ed anch'esse coll'incantesimo della grazia e della genialità femminile. Coteste muse formano l'accolta più ideale che si possa sognare di giovani donne belle, gentili e sentimentali.

Nè meno sorprendente è l'accolta dei poeti, tra i quali sono stati identificati, alla sinistra di chi osserva, Virgilio, Omero, Dante; e più in basso in gruppo, Alceo, Corinna, Petrarca, Anacreonte e Saffo,

questa è seduta e rivolta indietro con vivace movenza (1). Dall'altro lato, in alto, Ariosto, Ovidio, Catullo, Tibullo, Properzio e più in giù il Sannazzaro, Orazio e Pindaro, il quale ultimo, seduto, fa riscontro alla figura di Saffo, che è al di là della finestra. Anch'essi sono tutti personaggi naturali, sereni, altamente nobili ed ideali nel loro aspetto, stiano in ascolto, in estasi, od intrattengansi tra di loro; hanno tutti quella nobiltà e serenità di portamento e di porgere che Virgilio ci descrive parlando dei sommi che passeggiano nei campi Elisi.



La teologia.

Un'armonia dolce ed incantevole avvolge questa visione, questo sogno di sublime poesia, a comporre il quale non ci volle più tanta erudizione; bastò che Raffaello seguisse la propria colta ed eletta ispirazione e l'opera ne avvantaggiò in freschezza, spontaneità e bellezza ideale, al punto che al solo contemplarla la si comprende ed ammira. Nel Parnaso, parmi che Raffaello segni il momento maggiore del proprio apogeo; egli è finalmente riescito a fondere armoniosamente tanto le conquiste delle varie scuole italiane, quanto le bellezze dell'arte classica e l'ispirazione della natura



La filosofia.

(1) La figura di Saffo, di bellezza formosa ed altera non è più il tipo umbro, nè il fiorentino, oramai Raffaello cerca i modelli sui quali appoggiarsi per le sue creazioni nella splendida razza antica di Roma.

e del vero, e tutto in uno stile personale, in cui più nulla emerge di cotali elementi, uno stile nobile e perfetto e di incomparabile bellezza.



La giustizia.

Quando Raffaello ebbe ben terminata tutta intera la decorazione delle pareti, terminò o ripigliò parzialmente quella della vòlta (1). Fossero o non fossero dipinti i quattro tondi degli scomparti maggiori, a questo punto egli vi introdusse le quattro figure allegoriche, le quali si collegano direttamente coi soggetti delle rispettive pareti che si stendono al disotto. Così, sopra alla scuola d'Atene, dipinse l'allegoria della scienza o *Filosofia*, sopra alla Disputa quella della fede o *Teologia*, sopra alla Giurisprudenza quella della volontà cosciente o *Giustizia* e sopra al Parnaso quella del sentimento ideale o *Poesia*. Non sono tutte e quattro dello stesso tipo. Per la figura della Giustizia ritorna al tipo peruginesco, per quella della Filosofia subisce già il fascino della statuaria classica, nella teologia molto più bella è fiorentino, in ultimo nella Poesia crea una maravigliosa figura degna di quelle del Parnaso. In essa non sappiamo se sia maggiormente da



La poesia.

(1) Scindendo il tempo della esecuzione dei medaglioni da quello dei quattro alti rettangoli e portandolo al compimento della intera decorazione della sala, vengo a trovarmi in contraddizione colla opinione solitamente seguita a questo proposito, ma convien

ammirare la grazia od il gusto squisito e la sapienza decorativa (1). Oltre la idealità e la grazia, vi appare un senso di grandiosità, atteggiamento e forme di nobile imponenza: e cotesti sono gli effetti della potente impressione che Raffaello ha subìto nella breve contemplazione di quella parte della decorazione della vòlta nella cappella Sistina, che Michelangelo aveva condotto e scoperto per alcuni giorni, appunto in quel turno di tempo (2).

Concludendo, in questa sala di relativamente limitate dimensioni, dinanzi ai nostri occhi, si svolge eternamente vivo ed incantevole un ciclo di maravigliose pitture che ci conserva in tutto il suo splendore il vasto pensiero e l'alto ideale della umanità all'apogeo del Rinascimento.

Compiuta la decorazione della stanza della segnatura, Raffaello, sempre spronato dall'impetuosa attività del grande Pontefice, cominciò subito quella della sala successiva, delle udienze particolari, detta poi *la stanza di Eliodoro.*

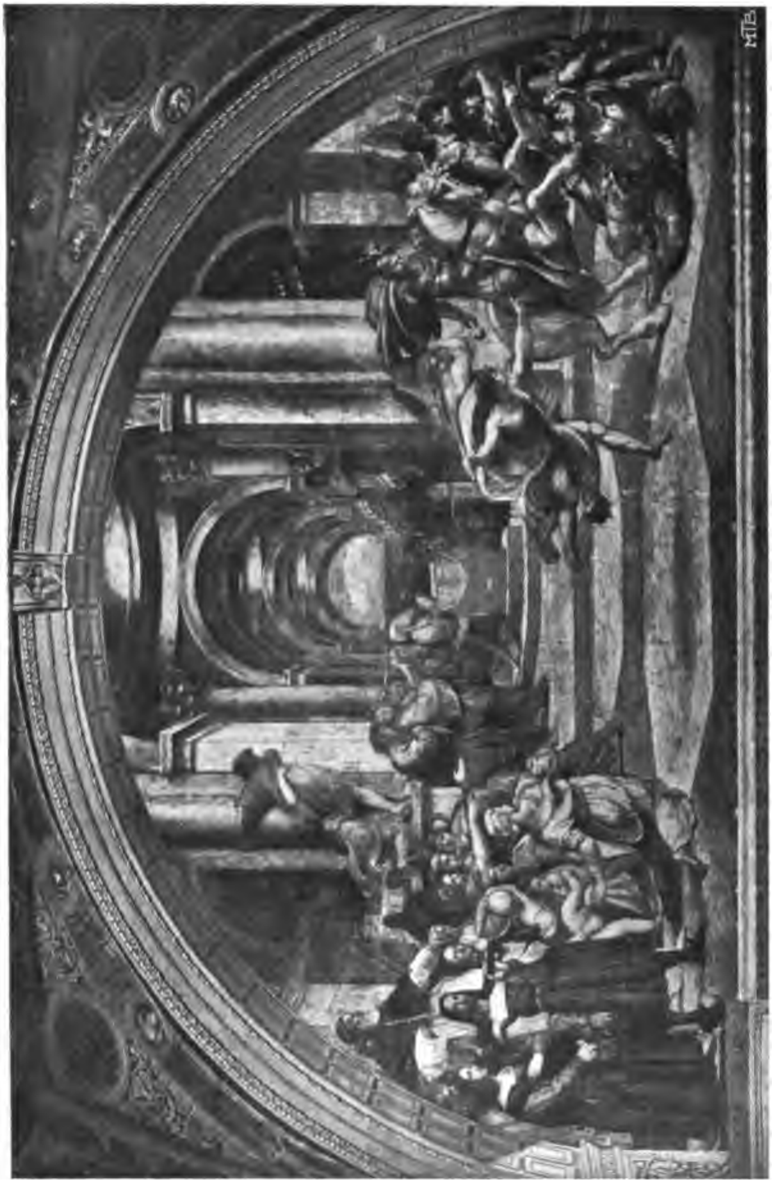
---

osservare: 1. che i soggetti dei quattro rettangoli alti sono, come quelli degli scomparti dipinti dal Sodoma, di invenzione libera, e quelli dei medaglioni sono invece strettamente in relazione coi soggetti delle sottostanti pareti, non potevano essere ben concepiti che dopo l'esecuzione di questi ultimi; 2. che tra lo stile delle pitture di rettangoli e quello delle pitture dei medaglioni passa un divario, lo stesso divario che corre tra quello della Disputa e quello della Giurisprudenza e del Parnaso.

(1) Si osservi come è inscritta maravigliosamente nella forma circolare dello spazio che occupa e della cornice che la racchiude, e quanto sono mai armoniose le linee e le masse; si veda inoltre come quelle due grandi ali aperte collegano ed armonizzano la figura colla forma del tondo e riempion lo spazio libero superiore; ed allo stesso compito soddisfano, per i lati, i genietti ed, al disotto, le nubi. Si avverta ancora come all'effetto decorativo concorrano, oltre le linee e le masse anche i partiti di luce e le grandi masse scure.

Per giungere a tanta perfezione di creazione decorativa che rapisce l'occhio ed ammalia lo spirito, ci vollero secoli e secoli, anzi ci volle lo svolgimento continuo dell'arte. Qui non si tratta della conquista di un artista solo, ma del risultato dell'arte antica e nuova

(2) Anche i genietti che accompagnano tutte e quattro coteste figure allegoriche dei medaglioni sono già eseguiti sotto l'impressione dei genietti che accompagnano le sibille della Sistina; se ne confrontino i tipi, lo stile, le forme muscolose ed il modo di lumeggiarle.



La cacciata di Eliodoro. — (Roma Vaticano, stanza di Eliodoro). (*Fot. Anderson*).

I soggetti delle pitture delle pareti furono scelti da Giulio II stesso, il quale volle far trattare argomenti che illustrassero la sua terribile onnipotenza, sotto il trasparente velo delle vecchie leggende (Cavalcaselle). Troviamo infatti nella parete maggiore, vicino all'ingresso, il grande affresco della *cacciata di Eliodoro* alla quale assiste lo stesso Pontefice e che così è senz'altro allusiva alla sua cacciata dei francesi dall'Italia ed al focoso suo grido " fuori i barbari! „

Il re Seleuco aveva mandato a Gerusalemme il suo tesoriere Eliodoro perchè si impossessasse del tesoro del Tempio ed Eliodoro, nonostante le proteste del Gran Sacerdote e nonostante fosse avvertito che il tesoro era destinato alle vedove ed agli orfani, già se ne era impadronito e, aiutato dalle sue guardie, si allontanava con loro quando un messo celeste piombò col suo cavallo ad atterrarli, aiutato da altri due angioli armati di fruste scintillanti.

La scena avviene nel vestibolo del Tempio, il cui interno forma lo sfondo del quadro. A destra, abbiamo la violenta e tumultuosa cacciata di Eliodoro e delle sue guardie; nel mezzo lo spazio vuoto (il che giova potentemente all'effetto); a sinistra le vedove e gli orfani agitati ed atterrati, ed il Pontefice che appare solenne e terribile, in sedia gestatoria, portata e scortata da personaggi dall'aspetto imponente (1); intanto laggiù in fondo vedesi altra gente accalcata, agitata e che persin s'arrampica sul piedestallo di una colonna, e, sotto la vòlta del Tempio, il gran Sacerdote che, inginocchiato dinanzi all'altare ed all'arca, rende grazie all'Onnipossente del suo intervento divino.

Chi avrebbe mai immaginato che il grazioso giovanetto che dipingeva quelle soavi creazioni del sogno del cavaliere, delle tre grazie, e più tardi quel miracolo di candore che è lo Sposalizio e le incantevoli Madonne del cardellino e di casa d'Orleans, che era poi andato ad urtare contro il patos ed il dramma nella Deposizione,

(1) Fra questi, Marc' Antonio Raimondi, l' incisore dei disegni di Raffaello, Giulio Romano suo allievo e collaboratore, o piuttosto Baldassare Peruzzi, e Pietro de' Foliari segretario dei memoriali.

fattosi maturo, avrebbe concepito e rappresentato con così straordinaria efficacia di movimento, di azione, di impeto e di tumulto, e con tanta solennità, la scena drammatica, anzi tragica dell'Eliodoro? Se, come ora vedremo, si continua a spiegare anche questo nuovo svolgimento dello stile, se si continuano a riconoscere le assimilazioni e gli imprestiti, inaspettata, stupefacente riesce però la novità della sua composizione e più ancora la novità dell'azione.

Nella composizione abbiamo continuità e contemporaneità di parecchi, diversi e successivi avvenimenti; il contrapporsi della tragica cacciata del saccheggiatore all'emozionante spavento delle donne e dei bambini, alla solenne apparizione del Pontefice terribile nella sua collera muta, e finalmente al religioso raccoglimento del gran Sacerdote.

L'azione è straordinariamente viva ed agitata, e mantiene tutta la vibrazione della continuità del movimento. Al solito nelle scene potentemente animate che le arti belle ci rappresentano abbiamo bensì una visione sintetica del momento topico delle medesime ed in esso vediamo bensì concentrate le varie fasi dell'azione: ma poi, questa, che ci dovrebbe apparire come un baleno, è fissa, immobile, cristallizzata al punto che ci stanchiamo di veder quelle braccia, quelle gambe alzate in eterno, quelle teste che continuano a far gli stessi occhi, la stessa espressione. Invece nella cacciata di Eliodoro, l'artista è riuscito a darci, come or dicevo, l'illusione della successiva continuità dell'azione: il bel cavallo bianco continua a scalpitare, i due messi celesti continuano ad avvicinarsi volando ed a percuotere, frustare. Segreto dell'arte assolutamente padrona, nel suo pieno vigore ed al suo apogeo!

Lo stile che già nella scuola d'Atene è di quella solennità e grandiosità che caratterizza la pittura decorativa monumentale di quell'epoca felice, qui ci appare ancor più largo e potente mercè la sempre crescente ammirazione di Raffaello per l'ambiente di Roma e per l'arte classica e per l'impressione che egli viene subendo dello stile di Michelangelo: anzi ritengo che sia a questa impressione che dobbiamo la vigoria dell'effetto energico della luce che illumina così potentemente questa scena. Ma per la creazione di così magnifica opera, Raffaello

ha pur continuato a far tesoro delle creazioni di altri grandi artisti e persino ancora del grande Leonardo. La figura maravigliosa dell'angelo che senza toccare il pavimento vien innanzi di volo colla sua frusta, così naturale ed efficace, con così evidente illusione di un essere librato nello spazio ed irrompente impetuosamente, è una emanazione diretta dagli angioli di Melozzo e di Luca Signorelli. Il bel corsiere bianco del cavaliere celeste è preso dal cartone di Leonardo per la battaglia di Anghiari, il nostro pittore si è contentato di voltarlo in senso opposto e di presentarcelo lindo ed elegante; le arie spaventate, concitate, urlanti di Eliodoro (1) e delle sue guardie derivano parimente da quelle dei combattenti di quel cartone; però nel fare ciò, Raffaello non assorbe soltanto ma assimila e trasforma, fonde tutto armoniosamente nella unità del suo stile personale.

Segue per ordine di tempo di esecuzione (1512), in una delle pareti laterali minori, ed attorno alla finestra che vi è praticata, l'affresco del *miracolo della messa di Bolsena*.

Quel miracolo era avvenuto nel 1263; nel celebrare la messa, un sacerdote che aveva provato dei dubbii sulla transubstanziazione nella Eucarestia, d'un tratto s'era veduta l'ostia che aveva fra le dita mandare sangue e rimanerne sparso il corporale. L'argomento di tanto miracolo, d'onde era derivato un potente rinvigorimento della fede in questo Sacramento, si attagliava perfettamente secondo Giulio II a dimostrare i benefici effetti che stavano per derivare al rinvigorimento della sovranità papale dalla riforma interna della Chiesa inaugurata col nuovo Concilio latenarense che egli aveva aperto il 3 Maggio di quell'anno (1512).

Alla scena tragica della pittura dell'Eliodoro subentra adunque una scena di emozione pur intensissima, ma contenuta. Sull'alto della cornice superiore della finestra, come se fosse collocato sopra un cripta, sta l'al-

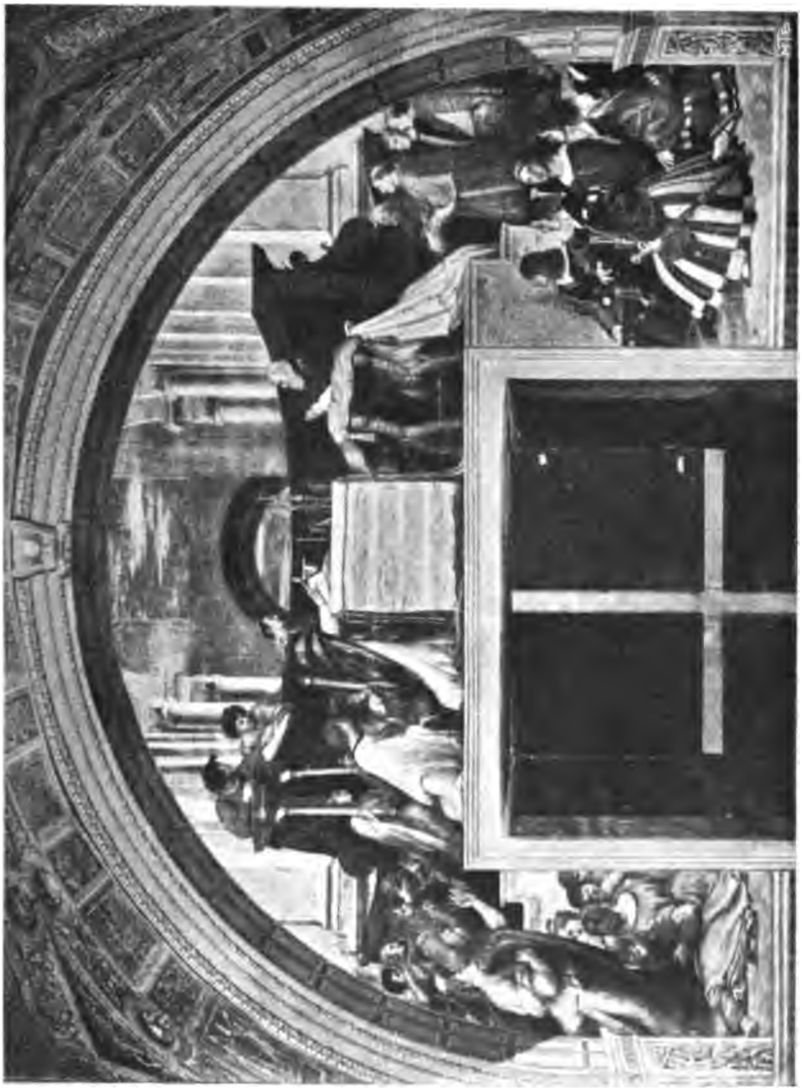
(1) La figura di Eliodoro nell'atteggiamento è ispirata ad una scultura classica. Il parapiglia di tutta questa gente che fugge urlando ricorda quello dei dannati dipinti dal Signorelli ad Orvieto.

tare da una parte del quale vedesi il sacerdote che celebra la Messa e dall'altra il Pontefice Giulio II inginocchiato, il quale, invece di Urbano IV, assiste lui all'avvenimento. Ai due lati discendenti della finestra, i Cardinali, gli Svizzeri o portatori della sedia papale ed il popolo. Il Vasari dice perfettamente che in questa pittura " si vede al prete, mentre che dice messa, nella testa infocata di rosso, la vergogna che egli aveva nel veder per la sua incredulità fatto liquefar l'ostia in sul corporale, e che spaventato negli occhi e fuor di sè smarrito nel cospetto dei suoi uditori, pare persona inrisoluta: e si conosce nell'attitudine delle mani quasi il tremito e lo spavento che si suole in simili casi avere ".

Nella Messa di Bolsena intanto, ci colpisce inaspettatamente una intonazione di colorito veneziano ancor più vigorosa, accesa, dorata e purpurea di quella che già Raffaello aveva adottato vedendo le opere eseguite da Fra Bartolomeo dopo il suo ritorno da Venezia. Il fatto nuovo si spiega colla presenza in Roma del veneziano Sebastiano Luciani, noto assai più sotto il nome di Sebastiano del piombo. Imitatore di Giorgione ed ora in Roma seguace altresì della maniera di Michelangelo, egli subendo pure il fascino della grazia, nobiltà ed armonia delle opere di Raffaello, era riescito a farsi alla sua volta una maniera così nobile e bella che alcune delle pitture sue migliori, di questo tempo, quali la così detta Fornarina degli Uffizi, il violinista di casa Sciarra, ed il ritratto di Carondelet del duca di Grafton, verranno poi e molto a lungo, scambiate per lavori di Raffaello.

Raffaello adunque anche dal canto suo trae profitto dalle pitture di Sebastiano del piombo e non solo avvantaggiandosi viemmeglio del colorito della gran scuola veneziana dell'età dell'oro, ma anche del suo senso naturalistico e pittorico nei ritratti. In questo stesso affresco della Messa di Bolsena, gli Svizzeri o portatori inginocchiati richiamano d'improvviso alla mente nostra i portentosi ritratti di Giorgione e di Tiziano.

Durante questo primo periodo romano, Raffaello ha dipinto un numero piuttosto esiguo di altre opere.



Il miracolo di Bolsena. — (Roma, Vaticano, stanza dell' Eliodoro).

Il ritratto di Giulio II che egli aveva eseguito, in parte almeno, alla presenza del Pontefice, è andato smarrito; i due esemplari che si conservano a Firenze, uno agli Uffizi, l'altro ai Pitti, sono repliche. Il Morelli tuttavia, all'opposto del Cavalcaselle, non sarebbe alieno dall'ammettere che in quello degli Uffizi vi sia la mano del maestro. Comunque sia, se vogliamo contemplare il vero ritratto di quel grande, è dinanzi all'affresco della cacciata di Eliodoro che ci dobbiamo portare. Qui è il vero Giulio II passato alla storia, l'ardente e focoso nipote di Sisto IV, il Pontefice che agitò l'Europa intera, anelante costantemente alla potenza ed al trionfo del Papato, sempre assetato di gloria immortale. Nel ritratto degli Uffizi (1), abbiamo il Pontefice che ha accondisceso a posare, ma è lontano colla mente, è malinconicamente distratto; stanco e depresso, forse egli ha il presentimento della prossima sua fine e vede svanire una parte dei suoi sogni!

Tutti gli altri quadri da cavalletto rappresentano Madonne. Se colla mente passiamo dinanzi a tutte in una volta sola, ci vien fatto di riconoscere che naturalmente anche in esse si svolge, la graduale evoluzione del suo stile, come negli affreschi che abbiamo testè veduti, tanto che quasi possiamo tentare una classificazione di quelle più note in base agli affreschi stessi:

La Disputa del Sacramento,	*la Madonna di casa d'Alba,*
La Scuola d'Atene,	*la Madonna Aldobrandini,*
Il Parnaso,	*la Madonna Rogers,*
"	*la Madonna del diadema,*
"	*la Madonna di Foligno,*
La cacciata di Eliodoro,	*la Madonna del divin amore,*
La Messa di Bolsena,	*la Madonna della seggiolà,*
" "	*la Madonna dei candelabri.*

Non tutte queste tavole furono dipinte interamente da Raffaello;

(1) Veggasi la riproduzione a pagina 259.

egli si dedicava di preferenza, oltre che per impegno, agli affreschi delle stanze: per questi, se pur doveva valersi della collaborazione di aiuti, riservava tutta la sua operosità e passione, limitando appunto la collaborazione in ristretti confini e poi fondendola, armonizzandola mediante opportuni ritocchi, coll'opera sua personale. Parecchie di queste Madonne invece, disegnate da lui, sono poi dipinte in parte e tal volta quasi per intero e persino anche totalmente dagli allievi ed aiuti, sotto la sua direzione: e questi erano specialmente Giovanni Francesco Penni detto il Fattore e Giulio Pippi detto Giulio Romano. Però ve ne sono alcune che volle eseguire lui solo, e le condusse con tanta diligenza e le perfezionò con tanto amore che riescirono opere di incomparabile bellezza; tra queste primeggiano la Madonna di Foligno e la Madonna della seggiola.

Nella *Madonna di Foligno*, oggi nella Pinacoteca del Vaticano, abbiamo un ex-voto del prelato Sigismondo Conti, segretario privato di Giulio II, per lo scampato pericolo còrso durante l'assedio di Foligno, essendo caduta una bomba sulla sua casa. La Vergine è seduta col Bambino sulle nubi e stacca sopra un immenso globo luminoso circondato da cherubini. Essa trattiene il Bambino con atto gentile e delicato, ed inclinando leggermente il capo, volge lo sguardo al basso verso il prelato, che è inginocchiato a mani giunte e le vien presentato da San Girolamo. A riscontro di queste due figure, stanno San Francesco, caduto ginocchioni e rapito in estasi alla vista del Bambino, e vicino il Precursore, il quale ne addita l'apparizione. Nel mezzo, è un angioletto, che porta un cartello; come dice il Vasari, " di bellezza di volto e di corrispondenza della persona non si può fare nè più grazioso nè meglio ". Nel fondo di paese, scorgesi in lontananza la veduta di Foligno, la caduta del proiettile e l'arcobaleno, quale segno di pace e di speranza.

Come Raffaello, pur valendosi dei progressi, delle conquiste ch'egli veniva facendo costantemente nell'arte sua, sapeva nondimeno ritornare alla soave dolcezza dei suoi periodi precedenti, quando il soggetto lo



La Madonna di Foligno. — (Roma, Pinacoteca Vaticana).
(*Fot. Anderson*).

consigliava! La Madonna di Foligno, anche nella perfezione del nuovo stile, nella grandiosità e solennità del concepimento, nella sapienza del colorito, nella nobile naturalezza delle figure, conserva tutta la fresca bellezza e la spontanea grazia sentimentale della Madonna del



La Madonna della Seggiola. — (Firenze, Galleria Pitti).

cardellino. Anzi questa è discesa sulla terra: la Madonna di Foligno ci appare in una vera visione celeste (1).

(1) La nobiltà, l'eleganza, il garbo della linea, in quest'opera, sono portate al più alto grado. Si osservi l'armonia del contorno della figura intera della Vergine e l'armonia tra questa e il contorno del globo luminoso; poi si osservi ancora l'armonia, di entrambe queste parti colla massa complessiva delle quattro figure che stanno al basso e dell'angioletto: questa massa, superiormente è concava e così si

La Madonna della seggiola è una creazione tutta diversa; essa si è umanizzata: è una madre, giovane, bella, formosa ma dolce e tutta tenerezza, che, seduta, tien in grembo, stretto, stretto, il suo bambino, la sua creatura, ed ha pur vicino a sè il bimbo maggiore, il quale si appressa e vorrebbe lui pure la sua parte di carezze; il bambino intanto, che si sente al sicuro, caccia fuori i suoi occhioni, ma non di meno si accocola sempre più fra le braccia della madre.

Nella perfetta bellezza di queste figure sta appunto la loro divinizzazione, alla quale concorrono altresì la dolcezza dell'espressione, la quiete e la bontà che traspare dall'aspetto, dall'armonia di tutto l' insieme (1). Però, nonostante la naturalezza della composizione e degli sguardi delle figure, massime di quello della Madonna che è così colce e penetrante, si sente un certo che di plastico e di classico nei tipi, nelle forme, nella modellazione, tanto che vien fatto di ripetere col senatore F. Vitelleschi: che, al tempo della fioritura del Rinascimento, nel ricorso dell'arte pagana cagionato dal ritorno agli studi classici, quella *vestì il sentimento cristiano ancor vivo* (2).

Opere eseguite al tempo di Leone X.

Per la morte del Pontefice Giulio II, avvenuta il 20 febbraio dell'anno 1513, e la successione al Papato di Leone X, Raffaello non

---

collega con quella della Madonna, del disco e dei cherubini. Infine, tutta la composizione intera ha la forma di un triangolo che, a primo aspetto, sfugge, tanta è la naturalezza della composizione stessa delle singole figure.

(1) Anche in questa pittura il senso dell' armonia delle linee è ammirabile: come esse accompagnano con finissima eleganza il girar del contorno della tavola circolare!

(2) Osservando lo stile, massime il chiaroscuro, la modellazione plastica, potente e morbida ad un tempo, il colorito intenso, caldo, armonioso, ed il tipo della Vergine, si rileva una evidente consonanza collo stile della Messa di Bolsena non solo ma anche la relazione collo stile che in questo momento Sebastiano del Piombo possedeva; anzi corre persino analogia nel tipo muliebre, il che giustifica sino ad un certo punto la confusione corsa per molto tempo nella attribuzione di alcune opere di Sebastiano, e la resistenza che ha incontrato la restituzione a Sebastiano stesso della così detta Fornarina degli Uffizi.

si trovò punto trascurato in Vaticano: l'ammirazione per le sue creazioni e per lui stesso, si accrebbe vie maggiormente, se pur ciò era possibile.

Leone X (de' Medici), e per tradizione di famiglia, e per indole propria, era gran mecenate, protettore e cultore delle arti belle; quand'era ancor cardinale, aveva fatto del suo palazzo in Roma un ameno ricetto d'artisti e di letterati, ed un museo; grande amatore delle arti, tutti lo ammiravano ed applaudivano quando disputava di pittura e di scultura (Villari). Egli non tardò a colmare Raffaello di onori, di ordinazioni e di incarichi. Volle che terminasse la decorazione della stanza dell'Eliodoro, poi facesse quella delle due stanze successive; gli ordinò pure di ornare le logge erette da Bramante ed anzi a lui affidò di terminare la costruzione dell'ultimo piano delle medesime; volle gli facesse il ritratto ed intanto gli aveva pur richiesto di disegnare e colorire i cartoni per gli arazzi da appendersi nella Cappella Sistina; alla morte di Bramante lo nominò successore di questi ed ecco il nostro pittore diventato architetto e direttore della costruzione della colossale Basilica di San Pietro; non basta, è sopraintendente a tutte le fabbriche pontificie ed anche direttore degli scavi di antichità. Nel frattempo deve pur dipingere i scenari per le rappresentazioni, cioè per la recita dinanzi al Pontefice delle commedie dei cardinali ed altri letterati della Corte papale, e poi deve ancora dipingere grandi quadri da mandarsi in regalo al Re ed alla Regina di Francia.

I prelati della Corte lo assediano alla loro volta; per un cardinale egli deve comporre e dirigere la decorazione del suo camerino da bagno; ad altri deve fare il ritratto; per compiacere ad altri ancora deve dipingere pale d'altare per chiese e conventi anche lungi da Roma. Un ricco banchiere, finissimo cultore delle arti belle, sa far tanto bene che se lo assicura per parecchie opere, e nella propria cappella gentilizia in una chiesa di Roma e per pitture decorative in un' altra ed anche nella sua villa di Trastevere, imprese che sarebbero bastate per assorbire interamente e per più anni tutta l'attività di un fertilissimo artista. E lungi da Roma Principi, Sovrani, personaggi illustri, chiese

e conventi, tutti pregano, scongiurano, tutti sospirano di aver un'opera di sua mano. Infine in Roma ancora vi son degli amici, delle persone carissime, cui egli stesso di sua spontanea volontà fa il ritratto; e c'è anche Marc'Antonio Raimondi, al quale, quasi per passatempo, prepara disegni di composizioni che questi inciderà e spargerà per l'Europa intera; e tutto ciò senza contare anche alcune altre opere grandiose di architettura e qualche scultura.

Per soddisfare a tutti ed a tutto egli teneva nel proprio studio numerosi allievi e collaboratori, tanto che, quando con essi si recava alle stanze, alle logge, alla Farnesina, alla Pace, ecc., pareva un Principe seguìto dalla sua corte. Senonchè, a questo modo, la collaborazione necessariamente e per forza invadeva tutte le sue opere dal più al meno e talora persin totalmente la loro esecuzione. Eppure, se in molte pitture l'esecuzione se ne risentì per lo appunto, non fu così del concepimento, dell'invenzione: creasse grandi storie come nelle stanze, soggetti mitologici, come alla Fornesina o nel camerino da bagno, o decorazioni per le logge, trattasse soggetti sacri o profani, componesse pale d'altare, egli era sempre felice nelle sue incantevoli invenzioni, fertile, variato, sempre di una grazia, di una eleganza, di un garbo incomparabili. Che più, egli riescì ancora a fare nuovi progressi, a battere nuove vie nella decorazione e nel ritratto, e creò ancora alcune pale di maraviglioso splendore.

I limiti di questo volume, mi costringono a tener parola di alcune soltanto fra le principali opere di quella serie sorprendente.

L'argomento della terza pittura nella *stanza dell' Eliodoro* fu *la ritirata di Attila per virtù di Papa Leone il Grande,* argomento atto ad illustrare la liberazione del patrimonio di San Pietro dagli invasori mercè l'irresistibile impero della Chiesa, e pare che fosse già stato scelto da Giulio II poichè Raffaello ne aveva già schizzata la composizione. Succeduto Leone X, l'opera ebbe esecuzione ma con varianti molto significanti. Mentre Raffaello aveva già concepita la scena presso il Mincio, come difatti era accaduta, finì invece per rappresentarla nelle



Papa Leone Magno respinge Attila — (Roma, Vaticano, stanza dell' Eliodoro). (*Fot. Anderson*).

vicinanze di Roma; e, mentre prima non faceva apparire il Pontefice che in lontananza, nella esecuzione lo rappresentò sul dinanzi della pittura, colla sua corte e di fronte al re degli Unni; inoltre gli diede i lineamenti di Leone X. Così l'affresco venne a significare la cacciata dei Francesi dall'Italia per virtù di Leone X.

L'opera presenta dei pregi isolati grandissimi: vibrante è il parapiglia dell'armata degli Unni; drammatico l'effetto di devastazione e di incendio per contrapposto alla quieta grandiosità della campagna e delle vicinanze di Roma; le due figure librate in cielo di S. Pietro e San Paolo, che velocemente ma con calma sovrumana vengono contro Attila, sono una vera apparizione sovranaturale e magnifica (1).

Il soggetto della quarta pittura questa volta fu dato dal Pontefice Leone X. Per allusione alla prigionia nella quale egli era caduto alla battaglia di Ravenna ed alla provvidenziale sua liberazione seguìta poco tempo dopo, scelse " *la liberazione di S. Pietro dal carcere* ". Tutti conoscono la felice invenzione di Raffaello ed il non meno felice adattamento della scena, suddivisa in tre parti, all'apertura della finestra in quella parete; e tutti sanno che per lui questa fu un'occasione propizia per creare effetti e contrasti indovinatissimi: della luce che, irradiando dall'angelo, illumina la prigione ed i personaggi che vi si trovano, della luce della luna, fuori all'aperto, e di quella di una fiaccola accesa e recata dal capo delle guardie.

Nella vòlta dipinta già dal Peruzzi, Raffaello non portò cambiamenti che in quattro medaglioni, dove fece dipingere dai suoi allievi, storie di Noè, Abramo, Mosè e Giacobbe.

(1) Come al solito Raffaello seppe valersi di elementi di altre opere, trasformandoli nel proprio stile. Il cavallo di Attila deriva da quello del Marc'Aurelio della celebre statua equestre romana; i destrieri dei compagni di Attila derivano in parte dall'antico ed in parte da quelli del cartone di Leonardo per la nota battaglia d'Anghiari; la chinea del Pontefice e le mule dei Cardinali sembrano prese da qualche pittura del Pisanello, forse da quelle che erano ancora visibili in S. Giovanni Laterano; i personaggi a sinistra del Pontefice paion ritratti del Perugino; il paesaggio di fondo, tanto nella veduta dei dintorni di Roma, quanto nell'incendio, ricorda molto i fondi degli affreschi del Sodoma.

Un cambiamento, anzi un perturbamento succede invece nella decorazione della terza stanza, detta poi dell'incendio di Borgo, che



La liberazione di San Pietro dal carcere. — (Roma, Vaticano, stanza dell'Eliodoro).
(*Fot. Anderson*).

Raffaello incominciò subito dopo, cioè nell'estate del 1514. Le pitture che il nostro maestro vi ha eseguite e fatte eseguire rappresentano come una pausa, formano per così dire una parentesi fra i capolavori sinora compiuti e quelli che creerà ancora nel seguito. Non già che

non siano opere di alto pregio e valore, ma per generale consenso non raggiungono l'altezza delle precedenti pitture delle stanze. I sog-



L'incendio di Borgo. — (Roma, Vaticano, stanza dell'incendio di Borgo).
(Fot. Anderson).

getti che ora gli venivano prescritti non gli talentavano più ed egli li creò bensì con molto sapere ed abilità ma senza entusiasmo, cosicchè lasciò parte sempre maggiore all'aiuto degli allievi e venne pure diminuendo man mano la successiva opera sua intesa a ritoccare, finire

ed armonizzare il complesso. Ne seguì freddezza nell'effetto generale e scomparsa di quel pregio singolarissimo ammirato nella " cacciata di Eliodoro „ e nella " Messa di Bolsena „ della istantaneità e dell'illusione della continuità dell'azione e dei movimenti. Così vedesi persino nella pittura dell'*incendio di Borgo*, che è superiore alle altre di gran lunga e nella quale sonvi gruppi e figure che formano tanti capilavori isolati (1). Il Vasari non esitò a scrivere: " gli ignudi che fece nella camera, dove è l'incendio di Borgo nuovo, ancora che siano buoni, non sono in tutto eccellenti...., del che fu in gran parte cagione l'avergli fatti colorire ad altri col suo disegno „.

Però nuove opere maravigliose del Sanzio ci aspettano ancora: basterà quindi ricordare che i soggetti di questa stanza costituiscono una illustrazione dei regni di due Pontefici di nome Leone, i quali avevano preso parte ad avvenimenti il cui ricordo si adattava all'operato di Leone X:

L'incendio di Borgo, accaduto nell'847 e spentosi miracolosamente mercè il segno di Croce fatto dal Pontefice Leone IV, che si era affacciato alla loggia del palazzo Vaticano, fu un'allusione all'opera pacificatrice di Leone X, l'Italia essendosi trovata nei primi tempi del suo avvento al Pontificato come tutta in fiamme per le guerre e le invasioni straniere.

La battaglia di Ostia, nella quale, l'anno 849, Papa Leone IV aveva vinto la flotta dei Saraceni, veniva a ricordare i pericoli della potenza dei Turchi e la crociata bandita da Leone X, i cui lineamenti Raffaello diede appunto a quel Pontefice.

L'incoronazione di Carlo Magno, per mano di Leone III nel Natale dell'anno 800, si riferiva alla intervista di Papa Leone X con Francesco I seguìta a Bologna in quell'anno 1515 e dimostrava la

(1) È in queste figure che si fa innanzi quello stile raffaellesco - michelangiolesco, che, imitato pedestremente e diffuso (specialmente per buon tratto del secolo scorso) da quanti adorarono senza distinzione e collo stesso calore tutte quante indistintamente le creazioni di Raffaello anche se fossero poi state eseguite dai suoi allievi e collaboratori, generò l'infelice stile accademico.

supremazia del Pontefice. Naturalmente qui furono ritrattati Leone X e Francesco I.

Il giuramento di Leone III, che dinanzi a Dio s'era scolpato delle accuse mossegli, era una parafrasi della recente conclusione del Concilio lateranense " Dei non hominis est episcopos judicare „.

La vòlta colle decorazioni del Perugino rimase intatta e così nel 1517 la decorazione di questa stanza era completa.

Subito dopo, Leone X invitò bensì Raffaello a cominciar senz'altro la decorazione dell'ultima gran sala, dipingendovi *storie di Costantino,* ritratti di alcuni illustri Pontefici e figure allegoriche, onde illustrare la fondazione ed il trionfo della Chiesa, ma il maestro condusse gli studi preparatori così lentamente che alla sua morte, avvenuta circa tre anni dopo, egli non aveva dipinto che due delle figure accessorie *la giustizia* e *la mansuetudine* e lasciava lo schizzo per due storie grandi, una sola delle quali fu tradotta in esecuzione da Giulio Romano, quella della *battaglia vittoriosa di Costantino contro Massenzio.* Tutte le altre pitture furono poi di invenzione ed esecuzione degli allievi suoi sotto la direzione dello stesso Giulio.

La freddezza dell'artista nell'attendere a queste ordinazioni non dipendeva già da poco suo buon volere per soddisfare Papa Leone X, bensì dall'eccesso degli impegni e più ancora dalla mancanza di interessamento ai soggetti ora impostigli per le stanze, tant'è vero che, avendogli il Pontefice, nel frattempo, data commissione di cartoni con storie degli Apostoli Pietro e Paolo, da far tradurre in tappezzerie, ed avendolo lasciato interamente libero nella trattazione, egli, trovando modo di esplicarvi largamente i propri concepimenti, fece opera maravigliosa.

Colla vasta e portentosa pittura di Michelangelo nella vòlta della Cappella Sistina, la decorazione di questa poteva ben dirsi compiuta. Le pareti avevano ricevuto tutt'ingiro, ad una certa altezza, anche su quella su cui più tardi doveva apparire il Giudizio Universale, un ciclo

di affreschi dei quattrocentisti fiorentini ed umbri rappresentanti le storie di Mosè e di Gesù. Al disotto, correva un alto spazio libero, uno zoccolo colossale, e fu questo che Leone X pensò di rivestire con *arazzi* che rappresentassero la fondazione e la storia più antica della Chiesa Cristiana.

Raffaello vi attese con entusiasmo. In due anni soli e con limi-



La pesca miracolosa. Arazzo. — (Roma, Vaticano).
(*Fot. Anderson*).

tato aiuto dei suoi allievi preferiti e più valenti, il Fattore e Giulio Romano, eseguì tutti e dieci i cartoni, che vennero tosto spediti nelle Fiandre, ove ad Arras (donde la denominazione invalsa di arazzi) furono tessuti sotto la direzione di Pietro van Aelst. Il giorno di San Stefano dell'anno 1519 essi venivano appesi per la prima volta alle pareti della Sistina. I soggetti trattati furono:

La pesca miracolosa,
La consegna delle chiavi a S. Pietro,



Gesù consegna le chiavi a Pietro. Cartone. — (Londra, Kensington Museum).

La guarigione dello storpio,
La morte di Ananìa,
La conversione di S. Paolo,
Elima colpito da cecità,
S. Paolo a Listra,
S. Paolo in Atene,
S. Paolo prigioniero a Filippi,
La lapidazione di S. Stefano.

Attualmente, si trovano esposti sotto vetro in una Galleria del Vaticano e naturalmente sono tutt'altro che ben conservati, tante furono le peripezie e le vicissitudini cui dovettero sottostare.

Dei cartoni non se ne sono salvati che sette, rinvenuti a Bruxelles (1) da Pietro Paolo Rubens il quale consigliò il Re Carlo I d'Inghilterra ad acquistarli, ed ora si trovano nel South-Kensington Museum di Londra; vi mancano quelli rappresentanti: *la conversione di San Paolo*, *San Paolo prigioniero a Filippi*, *la lapidazione di San Stefano.* Sono dipinti a larghe masse con colori a tempera e naturalmente anch'essi hanno molto sofferto per le ingiurie del tempo e degli uomini, ma formano pur sempre, ancorchè incompleti, un ciclo di importanza straordinaria. Ammirabile è la grandiosità e nobiltà dello stile, la vastità e varietà delle scene rappresentate con gli sfondi di paesi, di fabbriche e di interni, rispettivamente di grande naturalezza e di molta sapienza architettonica e prospettica (vi si spazia dentro, c'è la lontananza), e con figure naturali, sciolte, azioni or semplici, or vivaci, sempre in relazione perfetta coll'argomento trattato. Si vede inoltre riapparire la dolcezza, la geniale eleganza, ed

(1) Recentemente gli Stati Uniti d'America hanno acquistato un'altra serie di cartoni, detti *Lookmanoff-Cartons* dal nome di uno dei loro possessori. Miss Campbell nell'Art Journal dell'Aprile 1903 sostiene che sono questi i cartoni originali di Raffaello, mentre che quelli di Hampton Court non sarebbero che copie fatte dopo la morte di lui, per arazzi di basso-licio, che Leone X destinava ad Enrico VIII.

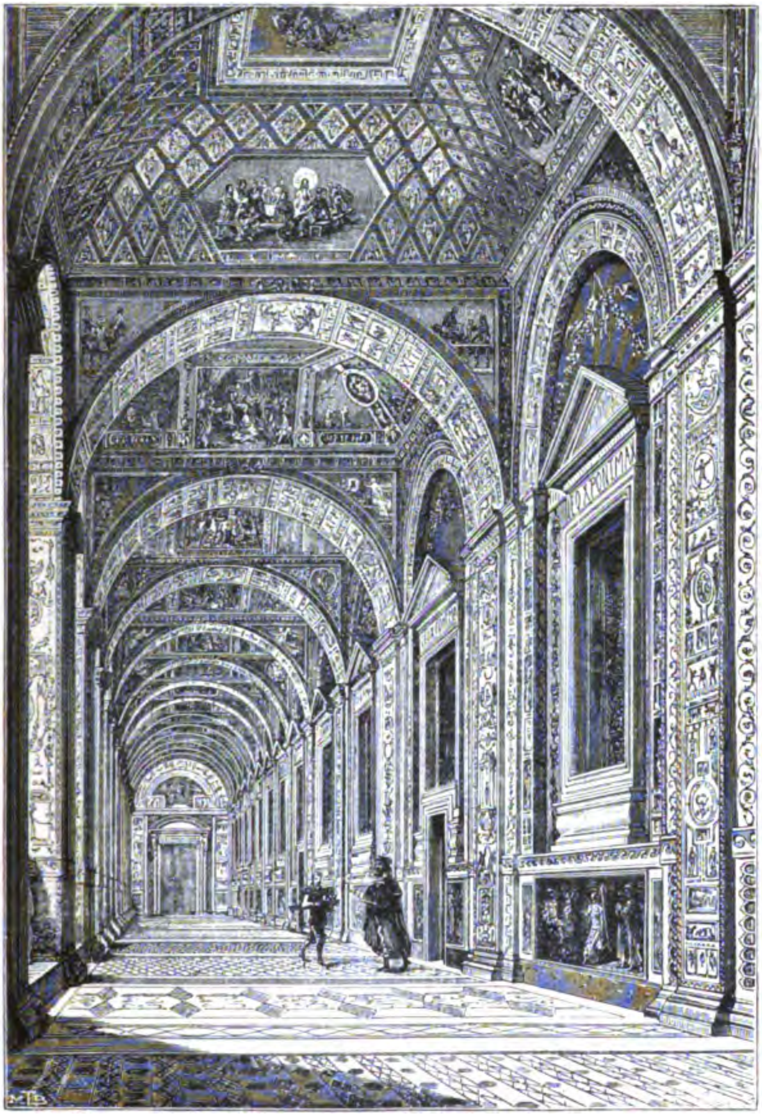
il senso di armonia del maestro, senza che punto ne scapiti l'imponenza dell'effetto e l'evidenza della scena e dell'azione.



S. Paolo Predica in Atene. Cartone. — Londra, Kensington Museum).

Gli arazzi, esposti di necessità sotto vetro in una Galleria del Vaticano, non danno una completa idea non solo della loro bellezza decorativa ed ornamentale (conservano bensì i ricchi fregi a grottesche e l'alto zoccolo con piccole storie in finto bronzo), ma

neanche di tutto il loro pregio come veri grandi quadri. Per apprezzarli



[Le logge del Vaticano. — (E. Müntz: Raphael).

bisognerebbe rivederli appesi al loro posto: allora l'effetto decorativo ed ornamentale riapparirebbe di bel nuovo, così si apprezzerebbe

la maestosa bellezza di tutte quelle storie, e le figure, per rapporto alle storie dei grandi affreschi che si svolgono al disopra, riacquisterebbero l'effetto giusto delle loro proporzioni, che adesso appaiono colossali; così l'intonazione del loro effetto coloristico si armonizzerebbe con quella della decorazione intera della cappella (1).



Incontro di Giacobbe e Rachele. — (Particolare delle logge).

Il Pontefice aveva pur affidato nello stesso tempo al fertile artista un'altra impresa decorativa ancor più grande, la decorazione delle *logge* costrutte da Bramante nel cortile di San Damaso vicino alle stanze e che già gli aveva fatto rialzare d'un piano.

Può darsi che Raffaello abbia anche diretto o per lo meno indirizzato e consigliato Giovanni da Udine nella festosa e graziosa decorazione a pergolati delle loggie del primo piano superiore; egli però si è occupato particolarmente di quelle del secondo piano, vicino alle

(1) Alcuni palazzi sontuosi hanno sale adorne di repliche antiche di cotesti arazzi e lì meglio che altrove si può intravederne tutto l'esatto effetto, le figure apparendo in rapporti più esatti di proporzioni, le decorazioni ed ornamenti della bordura trovandosi in un ambiente più intonato. Così ebbi occasione di intuire in una delle sale del palazzo reale di Milano.

stanze, e che in quel tempo divennero una ricca galleria di anticaglie, ossia d'arte antica.

I pilastri e gli archi vi formano una fila di tredici campate, ciascuna con una piccola vòlta a cupola e pennacchi. Furono queste cupoline, questi pennacchi, i pilastri, le pareti di fondo, tutti gli spazi liberi tra le cornici delle porte e delle finestre che ricevettero la decorazione di cinquantadue piccole storie tratte dal vecchio e dal nuovo Testamento ed una profusione di ornamenti svariatissimi fiori, frutti, fogliami, rabeschi, figurine, edicolette, candelabri, uccelli, animali fantastici, tutto un mondo di cose belle e gentili in parte a stucco bianco in bassorilievo, in parte dipinte a colori vivaci: un complesso armoniosissimo, così pieno di vita, così sorridente e di tanta gaiezza da sembrare che in queste loggie, da mattina a sera, penetrino sempre abbondanti ed allegri i lieti raggi del sole di primavera.



Decorazione delle logge.

Qui si sente il costante genio dell'armonia di Raffaello, qui la sua costante vitalità inventiva ed il suo alto senso della decorazione. Naturalmente egli non fece che gli schizzi delle storie e poi si limitò a dirigere l'opera decorativa dei suoi allievi, ma la prova che egli vi prese grandissimo interessamento, e che in sostanza l'opera può dirsi sua, sta nel fatto che gli allievi non fecero altrove creazione alcuna che sia così bella, nè così perfetta.

Cotesta decorazione, come è risaputo, vien detta *a grottesche* perchè grotte si chiamavano a Roma i luoghi sotterra ove s'eran scavate e scoperte antichità e così anche interni di edifici e di abi-

tazioni. Fortuna volle che, in quel tempo, fossero ritornate alla luce le Terme di Tito e probabilmente alcune delle sale della casa aurea di Nerone, sulle quali le terme eran sorte, e che eran adorne ancora di splendide decorazioni; fu da questi modelli incomparabili che vennero ispirate le decorazioni delle logge. Cotesta imitazione e quindi cotesto stile di grottesche non furono però un'invenzione di Raffaello, prima di lui molti artisti e fra essi gli stessi Luca Signorelli, il Pinturicchio ed il Sodoma, sempre partendo da analoghi modelli le avevano usate e con grande valentìa: ma tutti superò di gran lunga Raffaello portando quel sistema decorativo alla sua maggior perfezione ed al suo maggior splendore. Anche in questo campo lo studio e l'imitazione dell'antico animati dallo spirito nuovo dei tempi fecero capo ad uno stile particolare e nuovo; come era accaduto per la scultura e la pittura, anche in questo campo si ebbe *un vero rinascimento.* Opera di simil genere Raffaello fece ancora nel *camerino da bagno del Cardinale Bibbiena,* ove per di più, sempre nel concetto e nello spirito antico, aggiunse scene mitologiche graziosissime.



Decorazione delle logge.

Altre creazioni decorative non meno maravigliose egli lasciò anche fuori del Vaticano.

Agostino Chigi ricco banchiere senese, amatore intelligentissimo delle arti belle, dopo di essersi fatto inalzare da Baldassare Peruzzi, in riva al Tevere, una elegantissima villa che fu poi detta *la Farnesina* (1509-1512), aveva chiamato ad adornarla di pitture, oltre lo stesso Peruzzi, anche il Sodoma e Sebastiano del Piombo. Nella sala a pianterreno verso il Tevere, il Peruzzi aveva dipinto la vòlta e Sebastiano, dopo di aver ornate le lunette con soggetti mitologici, aveva cominciato a frescare anche le pareti ed anzi

condotta a termine una figura di Polifemo per la storia di questo ciclope e di Galatea tratta dal poema " la Giostra „ di Poliziano. Ma pare che il Chigi, da detta figura, si avvedesse che questo non era il campo più confacente alla natura pittorica di questo pur valentissimo artista. Fatto sta che fece in modo ed ottenne venisse Raffaello a continuare la storia (1514).


Decorazione delle logge.

L'infelice Polifemo che, seduto sopra un'altura in riva al mare ed all'ombra di un platano, si sforza col canto di piegare il cuore della bella Galatea, la quale scorre a diporto sulle acque, anche pittoricamente rimane abbandonato e quasi svanisce, a fronte della maravigliosa ninfa di Raffaello. Questi rappresentò *Galatea* in tutto lo splendore della sua bellezza ed animata nello sguardo e nell'atteggiamento di quella grazia e gentilezza che lui solo sapeva così ben infondere nelle sue figure. Ritta sul suo piccolo carro marino formato da una conchiglia, con bel garbo, essa guida i delfini che lo trascinano e voltasi a guardar Polifemo mentre la brezza le agita i bei capegli ed il lungo manto. Attorno, guizzano e scorrono sull'acqua ninfe e tritoni: un amorino afferrandosi ad uno dei delfini vorrebbe far da nocchiero, altri che svolazzan per l'aere saettano l'allegra brigata.

In quest'opera, per idealità poetica e per felice resurrezione dello spirito greco, l'Urbinate si riavvicina assai al suo maraviglioso Parnaso, però appare alquanto mutato: vi è evidente l'impero preponderante dell'arte classica e dello stile michelangiolesco, ai quali egli, così impressionabile, non era riescito a sottrarsi. Il culto di quell'arte e di quello stile era del resto un portato del secolo, le figure formose e potentemente belle che qui vediamo sono per eccellenza le immagini sognate e desiderate dalla società di allora; e della società del proprio tempo l' artista essendo la più diretta e genuina manifestazione, anche Raffaello, o per gusto proprio o per incosciente

soggezione allo spirito del tempo, doveva esser spinto a riprodurre tali immagini. Ma con quanta grazia e con quanta poesia! Il Taine dice appunto e così bene:

" Questi esseri superiori, belli, sani, sereni, sublimi, incomparabili, dagli atteggiamenti ideali, sono concepiti e dipinti coll'idea e coll'intento di esprimere la pienezza della forza e l'armonia dell'organismo umano; sono esseri che non conoscono sofferenze fisiche e morali; la loro espressione è quella della serenità; in essi non esiste alcuna passione tumultuosa e se qualche sentimento traspare è quello di Raffaello che era dolce e gentile „.

Lo stesso ideale ispirava ancora il nòstro sommo pittore-poeta, pochi anni dopo (1516-1518), quando per la decorazione del vestibolo della stessa villa, un portico aperto verso giardino, tradusse in invenzione pittorica *la graziosa favola di Psiche;* ma purtroppo non la dipinse lui (1), ed il Vasari stesso se ne lagnò nelle sue vite: ciò nondimeno questo ciclo è pur sempre una delle più incantevoli creazioni del Rinascimento.

Il lungo atrio verso giardino è a pilastri ed archi e negli altri tre lati a muri con leggiere sporgenze che disegnano pure pilastri ed archi, i quali tutti portano la copertura o soffitto a velette, pennacchi e lungo rettangolo piano nel mezzo. Raffaello immaginò invece che esistessero i soli pilastri e per tutto il resto finse una ossatura leggiera rivestita di verzura, frutti e fiori, la quale veniva a contornare lo sfondo di pur finto cielo azzurro. Negli spazi azzurri delle velette fece apparire

(1) Raffaello, come per alcune delle ultime pitture delle stanze e per le logge, avrà creato il complesso, fatto gli schizzi di tutte le composizioni, di ogni singolo soggetto, poi avrà lasciato agli allievi di svilupparli in grande e tradurli in cartoni; e, dopo di averli riveduti e fatti correggere e migliorare, avrà lasciato la cura di trasportarli sui muri e dipingerli a Giulio Romano specialmente. Nel 17° secolo questi affreschi furono poi restaurati dal Maratta; di ciò bisogna dunque tener conto nel giudicarli: ad esempio, i fondi di cielo non saranno mai più stati di tono così denso, scuro ed opaco.

Oggi quest'atrio è chiuso a vetrate.

amorini che si trastullano; in quelli dei pennacchi, or con una, or con due o più figure, raccontò gentilmente tutti gli episodi della storia di



Galatea. — Roma, Villa della Farnesina. (E. Müntz: Raphael).

Amore e Psiche. In fine, nel vasto e lungo finto spazio centrale del soffitto, tese due grandi e lunghi velari, sui quali vediamo Amore che presenta Psiche agli Dei riuniti a consesso nell'Olimpo ed il banchetto

delle nozze di Amore stesso con Psiche, sempre nell'Olimpo, coll'intervento di tutte le Divinità e colle grazie che spargono fiori sul capo degli sposi.

Una mezz'ora trascorsa in quest'atrio ci dà la più felice illusione di un sogno nelle regioni dell'ideale.



La loggia della Farnesina.

Ancora per Agostino Chigi furon dipinte da Raffaello *le quattro Sibille* con angioli che ammiransi sopra l'arco di una cappella nell'interno della chiesa di Santa Maria della pace.

Avesse o no intenzione di tentare e svolgere secondo il proprio sentimento ed il proprio ideale artistico il tema trattato da Michelangelo nella Cappella Sistina, è ad ogni modo evidente ancora l'influenza potentissima di quell'opera, dalla quale deriva alla sua volta la monumen-

talità di questa magnifica pagina. Raffaello ha però saputo introdurre con misura lo spirito e gli elementi michelangioleschi e li ha fusi ed im-



Le Sibille. — (Roma, Chiesa della Pace). (Fot. Anderson).

medesimati sapientemente nel proprio stile grazioso, amabile e dolce. La linea superiore della composizione, movimentata e varia, esprime

tutta la vita che scorre ed anima queste nobili figure dagli aspetti ispirati e sereni, dalle movenze signorili ed eleganti, distribuite con bella simmetria e grande sapienza. La linea inferiore, all'incontro, compenetrandosi con quella dell'arco, esprime dal canto suo la loro serietà e la loro calda potenza. Il complesso forma un tutto armonioso di grande effetto decorativo e monumentale.

Passeremo alle principali, alle più celebri pitture da cavalletto, condotte da Raffaello in questo secondo tratto del suo periodo romano, cioè al tempo del pontificato di Leone X.

È in quest'ultima fase che anche nel ritratto il nostro maestro ci dà opere originali e potenti. Postosi in faccia ai personaggi che doveva ritrarre, si trovò al cospetto del vero e lui, l'artista ecletico, il seguace ed assimilatore della maniera di tante scuole e poi ancora dell'antico e della maniera di Michelangelo, provò per il vero un tale rispetto che lo guardò sinceramente e lo riprodusse come lo vedeva, dimenticando tutto il resto, non curandosi nè di stile, nè di maniera, lasciando che l'occhio e la mano facessero spontaneamente ciò di cui, dopo tanti anni di esercizio, erano capaci. Chi si sarebbe aspettato Raffaello esclusivamente verista?

Anche in questa evoluzione egli procede a gradi: comincia dalla naturalezza, ad esempio col ritratto dell'Inghirami, e passo, passo, viene al ritratto della *donna velata*, poi a quello di *Leone X* indi al *ritratto di Cardinale* del Museo di Madrid. e infine a quello di *Baldassar Castiglione,* per non citare che i capolavori maggiori della serie.

Il Morelli ritiene che la *donna velata* della Galleria Pitti ci conservi il ritratto della vera Fornarina, riconoscendone il tipo ed i lineamenti nelle teste di alcune opere degli ultimi anni della breve esistenza di Raffaello. Il dotto critico ne andava entusiasta per la potente esecuzione e pel " volto maravigliosamente radiante di luce ". Mi pare che questa pittura robusta, sciolta, succosa, di maniera larga, di chiaroscuro energico e di colorito caldo e luminoso, sia contem-

poranea alla Madonna della seggiola, cioè del tempo in cui il nostro pittore aveva ricevuto la prima e quindi più forte impressione delle opere che Sebastiano del Piombo andava facendo allora in Roma.

Ritengo che abbia dipinto pochi anni dopo *il celebre ritratto di Leone X* pur della Galleria Pitti. Il Pontefice è seduto, colla sua



La donna velata. — (Firenze, Gall. Pitti).

lente in mano, dinanzi ad un tavolo sul quale tiene aperto un corale miniato, ed ha dietro a sè i cardinali Giulio de' Medici (il futuro Clemente VII) e Luigi de' Rossi. Raffaello era un esteta per eccellenza, non un artista filosofo, come Leonardo e Michelangelo i quali col loro sguardo penetravano nell'animo delle persone e le scrutavano: tuttavia la delicatissima sensibilità della sua natura di artista gli faceva afferrare e quindi riprodurre quei caratteri dei lineamenti di una persona, quell'intonazione del colorito della carnagione, quella luce che

emana dagli occhi della medesima, che tutt'insieme ne rivelano alla loro volta oltre la fisonomia esterna anche quella interna dell'intelletto



Ritratto di Leone X. — (Firenze Gall. Pitti).

e dell'animo. Nel contemplare il ritratto di Leone X, si sente ad un tempo tutta la sua persona fisica e tutta la sua personalità morale, e

tornano subito alla mente le pagine, del Guicciardini, che di lui ci parlano, e le osservazioni di Francesco Vettori e quelle degli ambasciatori veneti, e la sintesi magistrale, basata altresì sugli avvenimenti storici e sulla vita e le azioni sue, che ne ha scritto Pasquale Villari (1).

Il ritratto di Cardinale del Museo del Prado a Madrid artisticamente è uno dei più bei ritratti di mano di Raffaello; tecnicamente non presenta reminiscenze, nè sintesi di maniere diverse, non c'è che il vero in tutta la sua sincerità ma s'intende con esecuzione da maestro. Chi vuole sia il ritratto del celebre Cardinale Bibbiena, chi dell'Alidosi: per ora, come dice il Frizzoni, tutte le supposizioni cadono, convien contentarsi di chiamarlo senz'altro " ritratto di un Cardinale „. Non per questo però la figura storica ritorna nell'ombra; dinanzi allo strano personaggio, squilibrato nel fisico, colla sua testa piccola, il collo lungo e scarno, le spalle che si vengono allargando ed il torace ed il tronco grossi assai, col viso magro, il naso lungo, gli occhi da sparviero, le labbra sottili, il mento fermo, volontario, i capelli tagliati a scodella, si sente lo spirito attivo, energico, instancabile, si sente l'ecclesiastico dogmatico, pedante, ed anche il monastico, si indovina tutta l'ambizione, la persistenza tenace ed insinuante, la elasticità, la sottigliezza e l'intrigo dell'uomo di corte.

Ed eccoci al capolavoro nella serie dei ritratti dipinti da Raffaello, il *Baldassar Castiglione*, l'autore del " Cortegiano „. Lo vediamo in quadro piuttosto piccolo di dimensioni, che sembrerebbe smarrito nel *Salon Carré* del Louvre, in mezzo a quella congiurie di pitture di ogni epoca e di ogni stile, dico sembrerebbe smarrito ma non è così: esso giganteggia, cotanto è straordinario per semplicità di tecnica e per

(1) Nè questo ritratto è meno potente quanto alla tecnica: vi sono parecchie e diverse tonalità di rosso, tanto che, con espressione che usano oggi i pittori, si potrebbe chiamarlo un quadro rosso. Era il caso che presentava a Raffaello l'opportunità di queste armonie rosse ed egli pittore di natura, di razza, come si suol dire, non si lasciò sfuggire l'occasione.

verità: credo che da questo punto di vista rimarrà un dipinto eternamente giovane, come i disegni di Leonardo da Vinci; non c'è lo stadio di Raffaello nel tal o tal altro momento dello svolgimento della sua maniera, c'è il vero luminoso come si sforzeranno sempre di



Ritratto di Baldassare Castiglione. — (Parigi, Museo del Louvre).

darlo gli artisti sinceri di qualsiasi epoca (1). Egli volle, e, colla sua

(1) Se il ritratto di Leone X è un quadro rosso, questo del Castiglione è un quadro grigio con tutte le finezze di tonalità che l'occhio perfezionato e nervosamente sensibilissimo dell'uomo odierno e massime del pittore odierno distingue nella natura e cerca e si sforza di riprodurre. Anche qui fu un caso che dinanzi a Raffaello si presentasse questo complesso di accordi grigi e nella sua sincerità egli li accettò e riprodusse fedelmente.

Non posso comprendere come, edotti sullo stile dei ritratti di Raffaello al tempo di Leone X, si possa assegnargli il ritratto a due di Navagero e Beazzano della Galleria Doria, opera violenta e grossolana nell'attuale suo aspetto, che, come suppone il Cavalcaselle, potrebb'essere una copia libera del ritratto a due di quei dotti, che sappiamo esser stato dipinto da Raffaello ma oggi non si potrebbe dire se esista ancora e dove.

solita facilità, riescì a fermare sopra una assicella di pochi centimetri quadrati l'effigie dell'amico suo Baldassare Castiglione, del cavaliere



La Madonna del pesce. — (Madrid, Museo del Prado).

perfetto, nella cui conversazione egli si trovava così bene ed imparava tanto, del dotto gentile, senza pedanteria, dell'uomo ideale, virtuoso e buono in mezzo a tanta corruzione, il quale appunto col suo pro-

cedere dimostrava che questa non era universale ma solo imperante e che delle anime pure e belle non ne mancavano punto (1).

Non sarà peraltro il caso di porre il ritratto del Castiglione a confronto colla Gioconda, che si trova appesa alla stessa parete pochi passi più in là. Raffaello nel dipingere il ritratto del suo amico non intese sostituire se stesso, mettervi il proprio animo come fece Leonardo nel dipingere la moglie di messer Francesco.

Raffaello, nonostante la varietà dei soggetti e dei generi di pittura che trattava, ritornava sempre con vero compiacimento, con vera passione, ai temi religiosi e particolarmente alle Madonne. L'arte antica e lo spirito pagano che pur gli sorridevano tanto e, ad intervalli, persino lo ammaliavano, non estinsero mai in lui il sentimento dolce e mistico.

Fra i suoi quadri di soggetto religioso del periodo di Leone X, sono capolavori di celebrità mondiale: *la Madonna del pesce, la Santa Cecilia, la Madonna di San Sisto e la Trasfigurazione.*

La Madonna del pesce, che oggi conservasi nel Museo del Prado a Madrid, è detta così perchè ad essa, che sta in trono col Bambino, l'arcangelo Raffaello presenta il giovane Tobiolo, il quale reca il pesce dal quale trarrà il fiele che restituirà a suo padre la vista. Dall'altro lato vedesi San Girolamo che interrompe la lettura d'un grosso libro ed ha vicino a sè il leone. Semplice è la composizione e semplificate son pur le figure, il trono ed il fondo: tutto è ridotto ad una sintesi larga e grandiosa. Largo e grandioso del pari è lo stile assai michelangiolesco e statuario, il che conferisce una maestosa solennità a tutta l'opera (2).

(1) Dinanzi a questo ritratto del Castiglione bisognerebbe leggere le pagine in cui il Gaspary nel dare il sunto della vita e delle opere di quest'uomo insigne, ce ne presenta tutta l'effigie morale ed intellettuale e ci fa vedere alcuni degli aspetti i più interessanti della società del Rinascimento.

(2) L'arcangelo ed il Tobiolo hanno una dolce espressione di fede: all'incontro



Santa Cecilia. — (Bologna, R. Pinacoteca).

La Santa Cecilia della Pinacoteca di Bologna, nonostante i barbari restauri e le fosche verniciature che ne alterarono il colorito, rimane un'opera di incantevole poesia e di soave misticismo. La Santa ed i Santi che la circondano, S. Giovanni evangelista e S. Paolo da un



Testa di Santa Cecilia. — (Particolare del quadro della Pinacoteca di Bologna).

lato e S. Agostino e Maria Maddalena dall'altro, hanno interrotto il

la Madonna, nonostante la sua bellezza, riesce nella movenza e nell'espressione del viso alquanto fredda, il Bambino un po' troppo formoso, il San Girolamo non ha il tipo caratteristico dell'asceta e del penitente: tutte conseguenze dell'azione eccessiva della statuaria antica e dello stile michelangiolesco, che in questo caso non sono abbastanza temperati dalla dolcezza e dalla grazia raffaellesca.

canto e la musica sentendo il coro degli Angioli in Cielo; rapiti dall'estasi, hanno lasciato cadere a terra gli istrumenti musicali e tutti rimangono assorti dalle armonie celesti.

Se un pittore inglese della poetica scuola dei preraffaellisti avesse dipinto il soggetto della Santa Cecilia, l'avrebbe intitolata, io credo, " sulla terra e in Cielo ", ma se poi avesse dipinto il soggetto della Madonna di San Sisto l'avrebbe intitolata " in Cielo ".

La Madonna di San Sisto della Galleria di Dresda è difatti una vera visione celeste. Raffaello l'aveva eseguita stando in Roma, quindi, non sapendo in quali condizioni sarebbe stata esposta? oppure lo sapeva? oppure ancora aveva mandato per lettera le sue istruzioni? Fatto sta che oggi ancora quando uno si trova nella chiesa di S. Sisto, va nel vasto coro e guarda al posto elevato ov'era prima quell'opera e non ne scorge più che una pallida copia in una faragginosa cornice barocca, comprende tuttavia l'immenso effetto che quel capolavoro doveva produrre. Al basso, nel vasto coro, si rivede colla mente la folla accalcata di frati e di popolo, in alto, tirate le cortine, ecco l'apparizione, al disopra delle nubi e nella abbagliante luminosità del Paradiso, della Madonna e del Bambino, irradianti di luce e di splendore divino; ed un po' più in giù, anch'essi sulle nubi, San Sisto che fa vedere alla Madonna la pietà dei fedeli e Santa Barbara che li guarda con dolce contentezza, e più sotto ancora due ammirabili angioletti. È una apparizione soprannaturale di portentosa bellezza e grandiosità. La perfezione della esecuzione delicata ed abbagliante nella sua chiara intonazione luminosa è in piena consonanza colla portentosa creazione; Raffaello si era data la contentezza di eseguirla tutta intera di propria mano: e questa pur troppo, se non l'ultima, fu una delle ultime opere che condusse lui stesso e ad intero compimento.

Un'altra visione maravigliosa, ma l'ultima, l'abbiamo nella *Trasfigurazione.* Sulla cima del Monte Tabor, ove si erano addormentati, gli Apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni d'un tratto si destano colpiti



La Madonna di S. Sisto. — (Dresda, Pinacoteca).



La Trasfigurazione. — (Roma, Pinacoteca Vaticana).
(*Fot. Anderson*).

da uno straordinario bagliore ed in mezzo vi scorgono il loro Maestro divinizzato, che lentamente sorge in Cielo adorato da Mosè ed Elia venutigli incontro e librati anch'essi nello spazio irradiato dalla immensa e vivissima luce che emana da Gesù. Sotto, ai piedi del monte, gli altri Apostoli ed una famiglia che conduce un giovanetto spiritato.

Il Vasari dice che " Cristo vestito color di neve pare che aprendo le braccia ed alzando la testa mostri la Essenza e la Deità di tutte tre le persone unitamente ristrette nella perfezione dell'arte di Raffaello (1); il quale pare che tanto si restringesse insieme con la virtù sua per mostrare lo sforzo ed il valor dell'arte nel volto di Cristo, che finitolo, come ultima cosa che a fare avesse, non toccò più pennelli, sopraggiungendogli la morte ".

Raffaello infatti, ammalatosi il 28 di marzo dell'anno 1520, precipitò nel breve volgere di poche settimane e restituì a Dio l'anima sua divina il 6 aprile, di soli 37 anni!

Vasari soggiunse ancora che, esposta la salma nella sala ove lavorava, " gli misero al capo la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinale de' Medici; la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore ad ogniuno che quivi guardava ".

Veramente, l'opera non era finita, la terminò, dopo la morte del maestro, Giulio Romano assistito dal Fattore: e ciò si scorge sopratutto nel gruppo della famiglia dell'indemoniato. Tuttavia non è già perchè la Trasfigurazione sia stata l'ultima opera di Raffaello che tutti l'ammirano e la proclamano un capolavoro; basta vedere quello che

(1) La figura di Cristo, la quale pare ispirata a quella che dipinse il Melozzo nella « Ascenzione », che or vedesi sullo scalone del Quirinale, rivela tuttavia e d'un tratto come un lampo tutto il colossale progresso compiuto dall'arte nel breve intervallo di mezzo secolo e la differenza che passa tra un artista di valore, ma semplice artista (e specialmente tecnico) quale era Melozzo ed un genio che si vale dell'arte come un altro si varrebbe della poesia per estrinsecare ciò che sente e sogna ed è una delle più evidenti e splendide manifestazioni del tempo suo.

da soli seppero inventare e fare i suoi migliori allievi per comprendere l'immensa distanza che li tien lontani, malgrado i loro sforzi. Fu suo il pensiero creatore, sua l'ispirazione e l'arte incomparabile colla quale l'eseguì in gran parte; in quest'opera abbiamo il canto del cigno del divino Urbinate, una visione celeste, lo splendore del Cielo ove ritornò quel genio felice mandato quaggiù perchè riassumesse e portasse a luminosa perfezione tutta l'arte: antica, medioevale e del rinascimento.

Prospetto Cronologico

DELLE OPERE DI RAFFAELLO.

I.

Periodo giovanile (.... — fine del 1499).

Parigi (Louvre).	*San Michele* (tavoletta);
Londra (National Gallery).	*Il sogno del cavaliere* (tavoletta);
„ „ „	Il disegno per questo quadretto;
Chantilly (Castello d'Aumale).	*Le tre grazie* (tavoletta);
Parigi (Louvre).	*San Giorgio uccide il Drago* (tavoletta);
Venezia (Galleria dell'Accademia).	*Il libro dei disegni.*

II.

Periodo umbro (1500 - fine del 1504).

Berlino (Galleria).	*La Madonna col Bambino tra i Santi Girolamo e Francesco;*
„ „	*La Madonna Solly* (La Madonna col Bambino che tiene un cardellino), 1500-1502;
Roma (Vaticano).	*L'incoronazione della Madonna;* nella predella: *L'Annunziazione, l'adorazione de' Magi e la presentazione al tempio;*

Londra (Sig. Ludwig Mond). — ***Cristo in croce; ai piedi della Croce, la Madonna, S. Giovanni Evangelista, S. Girolamo e Maria Maddalena,*** 1501-1502;

Bergamo (Galleria). — ***San Sebastiano*** (busto);

Pietroburgo (Eremitaggio). — ***La Madonna Conestabile*** (Madonna col Bambino, fondo di paese), detta pure *la Madonna del libro,* 1503;

Brescia (Galleria). — ***Salvator Mundi,*** 1503-1504;

Milano (Brera). — ***Lo Sposalizio,*** 1504;

Roma (Galleria Borghese). — ***Ritratto del Perugino.***

III.

Periodo fiorentino (1505-1508).

Firenze (Pitti). — *I ritratti di Angelo e Maddalena Doni*, 1505;

" " — *Ritratto di incognita* (N. 229);

" " — *La Madonna del Gran Duca;*

Monaco di Bav. (Pinacoteca). — *La Madonna di Casa Tempi;*

Panshanger (presso Londra) (Lord Cowper). — *La Madonna Cowper del 1505;*

Chantilly (Castello d'Aumale). — *La Madonna di Casa d'Orleans;*

Perugia (Convento di S. Severo). — *La Trinità,* 1505;

Londra (National Gallery). — *La Madonna Ansidei,* 1505-1506;

New-York? (Sig. Pierpont Morgant). — *La Madonna di S. Antonio; nella lunetta: il Padre Eterno* (1), 1506-1507;

---

(1) La predella di mano di aiuti (artisti perugineschi) è andata scomposta e dispersa:

Dulwich College — *S. Francesco;*
Dulwich College — *S. Antonio di Padova;*
Londra (Baronessa Burdett-Coutts). — *Gesù nell'orto degli ulivi;*
Boston (Signora Gardner). — *Pietà;*
Londra (Lord Windsor). — *Andata al Calvario.*

Firenze (Uffizi).	*Il suo ritratto;*
Berlino (Galleria).	*La Madonna Terranova* (tondo), 1505-1506;
Pietroburgo (Eremitaggio).	*S. Giorgio uccide il Drago*, 1506;
Berlino (Galleria).	*La Madonna Diotalevi* (N. 147);
Vienna (Galleria Imp.).	*La Madonna del prato*, 1506-1507;
Parigi (Louvre).	" *La belle jardinière* ", 1507;
Firenze (Uffizi).	*La Madonna del cardellino,* 1507;
Monaco di Bav. (Pinacoteca).	*La Madonna Canigiani* (1), 1507;
Madrid (Museo del Prado).	*La Madonna dell'agnello*, 1507;
Bridgewater House (Earl of Ellesmere).	*La Madonna Bridgewater* (1);
Roma (Galleria Borghese)	*La deposizione* (1) terminata nel 1507.
Perugia (Galleria).	*L'Onnipossente* (lunetta della Deposizione);
Roma (Galleria del Vaticano).	*Fede, Speranza e Carità* (predella della Deposizione);
Londra (National Gallery).	*Santa Caterina di Alessandria*, 1508;
Berlino (Galleria).	*La Madonna Colonna* (1);
Panshanger (Lord Cowper)	*La Madonna Nicolini*, detta pure Madonna Cowper del 1508.
Pietroburgo (Eremitaggio).	*La Madonna dell'Eremitaggio* (col San Giuseppe sbarbato) (1);
Bridgewater House (Earl of Ellesmere).	*La Madonna della palma* (1);
Budapest (Galleria).	*La Madonna Esterhazy* (non finita);
Firenze (Pitti).	*La Madonna del Baldacchino* (terminata più tardi dagli allievi) (1);

(1) Opere compiute col concorso di aiuti.

IV.

Periodo romano (1509-1520).

Parte 1. — Sotto il Pontificato di Giulio II 1509-1513.

Roma (Palazzo del Vaticano). stanza della segnatura (affreschi)	nella vòlta: *L'astronomia*, — *Apollo e Marsia*, *Adamo ed Eva*, — *il giudizio di Salomone*, 1509; nelle pareti, 1509-1511: *La Disputa del Sacramento*, *La Scuola d'Atene*, (nell'Ambrosiana a Milano, il cartone). *L'allegoria della giurisprudenza*, *Giustiniano pubblica le pandette*, *Gregorio IX sancisce le Decretali*, *Il Parnaso*, *Alessandro fa deporre nella tomba di Achille i poemi di Omero* (1); *Augusto salva il manoscritto dell'Eneide di Virgilio*, (2); nella vòlta: *La teologia, la filosofia, la giustizia e la poesia*, 1511;
Pietroburgo (Eremitaggio).	*La Madonna di casa d'Alba*, 1509-11;
Londra (National Gallery).	*La Madonna Aldobrandini* (3);
Londra (Miss Mackinstoss).	*La Madonna Rogers* (3); 1510-11;
Parigi (Louvre).	*La Madonna del diadema* (3), 1510-11;
Roma (Galleria del Vaticano).	*La Madonna di Foligno*, 1511-13;

(1) Secondo il prof. Wickhoff: I libri greci bruciati.
(2) Secondo il predetto: I libri latini custoditi con riverenza.
(3) Opere condotte col concorso di aiuti.

Roma (Chiesa di S. Agostino) (affresco).	*Isaia,* 1512;
„ (Accad. di S. Luca) (affresco).	*Putto* (frammento);
„ (Palazzo Vaticano).	
Stanza dell'Eliodoro (affreschi)	nelle pareti 1512: *La cacciata di Eliodoro,* *La Messa di Bolsena:*
Napoli (Museo).	*La Madonna del divin amore* (1). 1512-13;
Firenze (Uffizi).	*Ritratto di Giulio II,* 1512;
„ (Pitti).	*La Madonna della seggiola* (2)

Parte 2. — Sotto il Pontificato di Leone X, 1513-1520.

Roma (Palazzo Vaticano). Stanza dell'Eliodoro (continuazione) (affreschi)	*Papa Leone il Grande allontana Attila da Roma* (1), 1513-14; *La liberazione di San Pietro dal carcere,* nella vòlta: *Dio apparisce a Noè* (1), *Il sacrificio di Abramo* (1), *Il sogno di Giacobbe* (1), *Il roveto ardente* (1),
Roma (Villa Farnesina) (affresco).	*Galatea,* 1514;
Madrid (Museo del Prado).	*La Madonna del pesce* (1), 1513-14;
Londra (Sir Ch. Robinson).	*La Madonna dei candelabri* (1), 1513-14;

(1) Opere condotte col concorso di aiuti.

(2) A queste sono pur da aggiungersi altre opere, di invenzione di Raffaello, ma dipinte in gran parte, e alcune in totalità, dai suoi allievi ed aiuti, quali ad es.:

Firenze (Pitti).	— *Ritratto di Giulio II,*
» »	— *La Madonna dell'impannata,*
Monaco (Pinacoteca).	— *La Madonna della tenda,*
Torino (Pinacoteca).	— » » » *Ripetizione o copia del tempo,*
Madrid (Museo del Prado).	— *La Madonna della lucertola.*

Firenze (Pitti).	*Ritratto di Tommaso Inghirami;*
America S. U. —	replica di detto ritratto;
Firenze (Pitti).	*La donna velata,* 1514-16;
Londra (South Keusington M.). (tempere su cartoni)	*I cartoni per gli arazzi della Cappella Sistina,* 1514-16;
	La pesca miracolosa,
	Cristo consegna le chiavi a S. Pietro,
	S. Pietro guarisce uno storpio,
	Morte di Anania.
	Elima colpito da cecità,
	S. Paolo a Listra,
	S. Paolo predica in Atene;
Roma (Chiesa di S. Maria della Pace) (affreschi)	*Le sibille cumana, persica, frigia e tiburtina,* 1514-16;
	I Profeti Daniele, Davide, Giona ed Osea (1);
Roma (Chiesa di S. Maria del Popolo) Cappella Chigi (musaici)	*L'eterno crea il Firmamento* (Ciclo di musaici eseguiti su disegni di Raffaello);
Firenze (Pitti).	*Ritratto di Leone X;*
Madrid (Museo del Prado).	*Ritratto di Cardinale;*
Bologna (R. Pinacoteca).	*Santa Cecilia,* 1513-15;
Dresda (Galleria).	*La Madonna di S. Sisto;*
Roma (Palazzo Vaticano). Stanza dell'incendio di Borgo (affreschi)	*L'incendio di Borgo* (1), 1514-17;
	La battaglia di Ostia (1),
	L'incoronazione di Carlo Magno (1);
	Il giuramento di Leone III (1);
Roma (Pal. Vaticano). Le logge (affreschi)	*Decorazione con storie del Vecchio e del Nuovo Testamento e con grottesche* (1), 1513-19;
Parigi (Louvre).	*Ritratto di Baldassar Castiglione;*

(1) Opere condotte col concorso degli aiuti.

Roma (Palazzo Vaticano). App. del Car. Bibbiena (affr.)	*Decorazione mitologica del camerino da bagno del Card. Bibbiena* (1);
Firenze (Pitti).	*La visione di Ezechiello,* 1517; (1)
Madrid (Museo del Prado).	*Lo spasimo di Sicilia (Gesù condotto al calvario),* 1517; (1)
Roma (Villa della Farnesina).	*La favola di Psiche,* 1516-18; (1)
Parigi (Louvre).	*La sacra famiglia detta di Francesco I.* (1);
„ „	*L'Arcangelo Michele* (1);
Roma (Palazzo Vaticano)	*La Giustizia,* 1517-.....;
Stanza di Costantino	*La Mansuetudine,* „
(affreschi)	*La Battaglia di Costantino;* (2)
Roma (Galleria del Vaticano).	*La Trasfigurazione,* 1519-20. (3) (4)

(1) Opere condotte col concorso di aiuti.

(2) Eseguita da Giulio Romano in base allo schizzo lasciato dal maestro.

(3) Terminata dai suoi allievi e collaboratori, dopo la di lui morte.

(4) *Opere di cui lo schizzo solo può essere ritenuto di Raffaello mentre lo sviluppo e l'esecuzione sono dei suoi allievi.*

Madrid (Museo del Prado). — *La Madonna della perla,*
» » » — *La Madonna della rosa,*
» » » — *La visitazione,*
» » » — *La Madonna della lucertola,*
Londra (Bridgewater House, Duca di Ellesmere). — *La Madonna del passeggio,*
Firenze (Uffizi). — *San Giovanni Battista.*

Casi principali della vita di Raffaello.

1483 nasce in Urbino, alli 28 di Marzo, da Giovanni Santi pittore e poeta e da Magia Ciarla;
1491 alli 7 Ottobre, gli muore la madre;
1494 il 1 di Agosto perde pure il padre, dal quale aveva già ricevuti i primi rudimenti dell'arte;
1495 dallo zio materno vien allogato presso il pittore Timoteo Viti, allora ritornato da Bologna;
1499 verso la fine dell'anno si trasferisce a Perugia, ove è accolto nella bottega del Perugino ed entra pur in relazione intima col Pinturicchio;
1504 nella primavera ritorna per pochi mesi ad Urbino;
» nell'Ottobre viene a stabilirsi a Firenze;
1505 nell'autunno ritorna a Perugia ove rimane tre mesi ed eseguisce alcune opere ed altre ne incomincia;
1506 nella primavera fa una nuova visita ad Urbino;
» nell'autunno ritorna a Firenze;
1507 a Perugia per qualche tempo onde terminare la Deposizione;
» nell'Ottobre si trova nuovamente ad Urbino, ma per l'ultima volta;
» ritorna a Firenze;
1508 nel Settembre trovasi a Roma, chiamatovi dal Pontefice Giulio II, e non se ne partirà più, salvo per breve assenza nel 1515;
1509 comincia le pitture nella stanza della segnatura;
1511 le termina;
1512 dipinge nella camera successiva la cacciata di Eliodoro dal Tempio ed il miracolo della Messa di Bolsena, termina quest'ultimo il 1 di Novembre;
» 1 di Novembre è scoperta definitivamente tutta la vòlta della Cappella Sistina dipinta da Michelangelo;
1513 20 Febbraio, muore il Pontefice Giulio II;
» 11 Marzo, è proclamato Pontefice Leone X;
1514 1 Aprile, da Leone X è chiamato a fungere da architetto direttore della fabbrica di San Pietro — il 1 Agosto ne riceve la nomina;
» nel Giugno termina la decorazione della stanza dell'Eliodoro in Vaticano;
» nell'estate termina pure l'affresco della Galatea alla Farnesina;
1515 Novembre: chiamato a Firenze da Leone X per dar il suo avviso sul completamento della Chiesa di S. Lorenzo;
1516 27 Agosto, nominato da Leone X ispettore delle antichità e degli scavi;
1517 termina la stanza dell'incendio di Borgo;
1520 28 Marzo cade ammalato;
» 6 Aprile, muore.

Bibliografia.

Vasari. — *Le vite* colle nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, Tomo IV, 1879.

Pungileoni. — *Elogio storico di Raffaello Santi da Urbino.* Urbino 1829.

Passavant. — *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi.* Trad. e note di Gaetano Guasti, Firenze, 1882-1891.

Anton Springer. — *Raffael und Michelangelo* nella raccolta del Dohme: Kunst und Künstler, Leipzig 1878.

Cavalcaselle e Crowe. — *Raffaello, la sua vita e le sue opere.* Tre volumi con alcune illustrazioni. Firenze, 1884-1891.

Eug. Müntz. — *Raphäel, sa vie, son œuvre et son temps,* con molte illustrazioni. Paris 1881.

id. La stessa opera, 2ª. edizione riveduta, 1885.

id. *Les tapisseries de Raphäel au Vatican etc.* con molte illustrazioni, Paris 1897.

Gio. Morelli. — *Kunstkritische Studien über italienische Malerei.* Tre volumi con alcune ill. Leipzig, 1890-1893.

id. Traduzione del primo volume, con molte ill. e con una prefazione di G. Frizzoni. Milano, 1897.

H. Dollmayr. — *Lo stanzino da bagno del Cardinale Bibbiena.* Arch. St. dell'arte 1890 pag. 273 e seg.

G. Frizzoni. — *L'arte italiana nella Galleria Nazionale di Londra.* Nella sua opera sull'arte italiana del Rinascimento. Milano, 1891.

id. *I capolavori della Galleria del Prado a Madrid.* Cap. VII, Raffaello e la sua scuola, in Arch. Storico dell'Arte, 1893, pag. 316 e seg.

H. Taine. — *Philosophie de l'art.* 8ème édition, due volumi, Paris, senza data.

M. Minghetti. — *Raffaello.* Bologna, 1885.

F. Wickhoff. — *Die Bibliothek Julius II.* Nell'Annuario dei Musei prussiani, volume XIV, Berlino, 1893.

G. Goyau, A. Pératé et P. Fabre. — *Le Vatican, les Papes et la civilisation etc* Paris, 1895 con ill.

Julia Cartwright. — *I, The early work of Raphael — II, Raphael in Rome.* London, 1895, con ill.

Em. Löwy. — *Di alcune composizioni di Raffaello ispirate a monumenti antichi.* In Arch. Storico dell'arte, serie 2. anno II, 1896, pag. 242 e seg. con ill.

APPENDICE

LEONARDO

Il temperamento ed il carattere morale di Leonardo.

Di recente è stata pubblicata una larga recensione di un'opera russa sul genio e sull'indole di Leonardo da Vinci (1); un'opera che ci presenta i capolavori di quel gran genio sotto una luce ben diversa da quella in cui siamo soliti ammirarli. Essendo quest'opera voluminosa e ricchissima di illustrazioni, scritta in russo, lingua che ben pochi in Italia conoscono, dobbiamo esser molto grati al Seidlitz, il quale dalla dotta sua Germania ne ha mandato appunto un esteso rendiconto all' " Archivio storico lombardo „ (2).

Il Volinski, tale è il nome dell'autore dell'opera, più che raccogliere tutti i materiali spettanti a Leonardo, ha voluto cercar di penetrare — per mezzo di una critica viva ed incisiva — fin negli intimi segreti di quest'anima complessa e straordinaria. Così dice il Seidlitz, il quale termina la sua recensione concludendo che " l'A. può vantarsi di avere a poco a poco cambiato Leonardo da una sfinge enigmatica e seducente in una figura umana caratteristica e comprensibile, che da un lato apre delle vaste prospettive nelle future ricerche scientifiche e dall'altro concentra in sè la lotta di due età, dell'età antica colla moderna „.

(1) A. L. Volinski « Leonardo da Vinci » Pietroburgo A. F. Marx 1900. — Testo russo, con numerose tavole ed illustrazioni.

(2) W. von Seidlitz: « Un'opera russa su Leonardo da Vinci » nell'Archivio storico lombardo, fasc. III del 1904.

A questo proposito mi sia concesso di aggiungere brevi considerazioni.

Le investigazioni critiche del Volinski hanno, è innegabile, una base positiva e scientifica: e certamente saranno base per ulteriori investigazioni sulla vita, gli studi, le ricerche sperimentali, le conquiste scientifiche, i pensieri e l'animo di Leonardo; ma per intanto le conclusioni del più assoluto pessimismo cui l'A. addiviene rischiarano forse la natura delle creazioni artistiche di quel gran genio? è forse alla stregua delle sentenze colle quali egli spoglia di ogni bellezza e di ogni idealità opere come la *Cena*, la *Gioconda*, il gruppo della *Sant'Anna* (del cartone di Londra), il *San Giovanni Battista*, che noi potremo d'ora innanzi contemplarle?

Dirò francamente che lo studio scientifico-critico del Volinski, per quanto riguarda le creazioni artistiche di Leonardo, mi pare unilaterale, incompleto. Leggendolo, mi fa l'effetto di essere in un anfiteatro anatomico e che un professore di anatomia assuma lui di spiegare le bellezze di un corpo umano di forme perfette come quelle della Venere di Milo: ed a questo scopo ed intento egli lo spogli della sua pelle, lo dissechi, ne faccia rilevare il maraviglioso organismo, i particolari e tutti gli altri elementi anatomici, ma poi — a studio finito — ci ripresenti quel corpo ricomposto ma ancora scorticato, privo della pelle, e che del medesimo, in tale stato, egli pretenda si faccia l'apprezzamento estetico. In queste condizioni, anche la più bella figura del mondo non apparirà che incompleta e sarà giudicata incompletamente e ad ogni modo avrà un aspetto brutto, mostruoso.

Comunque, quando pure Leonardo fosse stato moralmente quale il Volinski vuole dimostrare, una tale indole ed un siffatto carattere non potrebbero menomare la suprema bellezza ed idealità delle sue opere artistiche. Negli artisti abbiamo di frequente la strana coincidenza di qualità diverse ed opposte, che si manifestano le une nell'esterno apparire dei medesimi e nel loro modo di pensare e comportarsi, le altre nelle loro opere: abbiamo per esempio artisti taciturni che nei loro quadri

sono lieti e piacevoli; artisti loquaci, allegri, che non trattano che soggetti tetri e li svolgono con pittura grigia. È questo in sostanza il fenomeno che Corrado Ricci chiama dello " sdoppiamento „. Ed io che nello studio e nella interpretazione dell'arte e degli artisti del passato applico i fenomeni dell'arte dei tempi nostri e le circostanze e condizioni di vita, inclinazione, attitudini, che vado osservando negli artisti odierni, potrei spiegarmi perfettamente anche la contraddizione, lo sdoppiamento che per Leonardo si dovrebbe riconoscere, qualora la tesi e le teorie del Volinski sul di lui temperamento, indole ed animo fossero corrispondenti alla realtà.

Il ritratto di Leonardo.

(veggasi a pag. 78 e 79 del testo).

Il Morelli aveva avvertito che la testa di vecchio, del disegno della Biblioteca del Re in Torino, non può essere il ritratto di Leonardo e che ben più probabilmente i lineamenti di quel gran genio ci sono conservati in un disegno di un suo allievo, esistente nella Biblioteca reale di Windsor. Ebbene, nella recente pubblicazione dei fac-simili di disegni di Leonardo della Galleria dell'Ambrosiana in Milano (1), è pur aggiunta la riproduzione delle due figure di Platone ed Aristotile del cartone di Raffaello per la sua " Scuola d'Atene „, cartone che, come si sa è anche posseduto dall'Ambrosiana, e sotto a queste due figure, Luca Beltrami, che ha dettato il testo illustrativo della pubblicazione, ha posto la seguente indicazione: " nella figura di Platone si ritiene ora effigiato Leonardo da Vinci „.

È innegabile che questa testa della figura di Platone, del cartone di Raffaello, concordi col predetto disegno di Windsor. L'opinione del Morelli ne trae adunque maggiore conferma.

(1) Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana, XXVI tavole di Carlo Fumagalli e testo di Luca Beltrami. Milano, Stabilimento Montabone MCMIV.

I disegni artistici di Leonardo.

(pag. 81 nota 1 e pag. 91, Bibliografia).

Bernardo Berenson ha pubblicato una grande ed importante opera in folio sui disegni dei pittori fiorentini (1) ed in questa dà anche un catalogo ragionato dei disegni artistici di Leonardo, escludendo cioè quelli scientifici, e suddividendolo secondo i Musei e le Raccolte in cui ha studiato i disegni in discorso. Ritengo utile di dare almeno l'elenco di tutti codesti Musei e Raccolte che posseggono adunque disegni del Grande Maestro:

Amburgo	Kunsthalle,	Oxford	Christ-Church Library,
Amsterdam	Fodor Museum,	»	University Gallery,
Budapest	Museo Nazionale,	Parigi	Museo del Louvre,
Colonia	Racc. Walraff Richard,	Torino	Biblioteca di S. M. il Re,
Londra	British Museum,	Venezia	Galler. dell'Accademia,
»	Royal Academy,	Vienna	Raccolta l'«Albertina»
Milano	Biblioteca Ambrosiana,	Wilton House	Raccolta di Lord Pembroke,
»	Biblioteca Trivulziana (codice),	Windsor	Royal Library.

Infine ritengo pure utile dare anche la indicazione bibliografica della pubblicazione dei codici leonardeschi, oltre quello Atlantico dell'Ambrosiana e quello Trivulziano, già indicati nella Bibliografia a pag. 92. La pubblicazione dei facsimili dei disegni di Leonardo fra non molto sarà completa ed allora sarà finalmente possibile uno studio riassuntivo di questa parte così cospicua della di lui creazione e produzione artistica:

Ch. Ravaisson Mollien: Les manuscripts de Léonard de Vinci, Paris Quantin:

(1) Bernard Berenson « The drawings of Florentine Painters classified criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan Art, with a copius catalogue raisonné ». London, John Murray, MCMIII.

1881	" Manuscripts	A.	de la	Bibliothéque	de	l'Institut „	
1883	„	B. et D	„	„	„	„	
1888	„	C. E. K.	„	„	„	„	
1889	„	F. I.	„	„	„	„	
1890	„	G. L. M.	„	„	„	„	
1891	„	H.	„	„	„	„	

et Ash 2037-2038 de la Bibliothèque Nationale.

P. N. Ferri. Indici e cataloghi dei disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze. Roma 1890-1894.

Th. Sabaknikoff: " Les manuscripts de la Bibliothèque royale de Windsor „. Paris Rouveyre 1898.

Piumati et Ravaisson Mollien. Il codice del volo degli uccelli. Paris, Rouveyre 1893.

" Feuillets inédits de Léonard de Vinci, accompagnés de plusieurs milliers de croquis et de dessins — Royal Library, Windsor — Paris, Edovard Rouveyre éditeur (in corso di pubblicazione dal 1902).

" Manuscripts inédits de Léonard de Vinci — British Museum, London — (come sopra).

" Carnets inédits de Léonard de Vinci — Forster Library, South Kensington Museum, London — (come sopra).

(pag. 51 linea 8, leggere: *molto numerose* invece di *molte numerose*).

BRAMANTE

Bramante scultore?

(pagina 112 nota 1 e pagina 146).

Nel suo recentissimo studio sul Bramantino (1), Wilhelm Suida da pur l'elenco delle opere di figura di Bramante ed in questo comprende anche delle opere in plastica : un rilievo in terracotta rappresentante la Madonna, che è nel Museo di Berlino, ed i medaglioni in terra cotta con busti della sacrestia di S. Satiro in Milano. Ora, ricorderò che a pagina 112 mi son limitato a dire che i busti dei medaglioni della sacrestia di S. Satiro saranno, come dice la tradizione, del Caradosso, tuttavia debbon nel concetto e nel disegno derivare dal Bramante stesso, concordando collo stile e la maniera delle sue pitture; ed a pag. 146 ho pur fatto avvertire la grande affinità di stile ed anche di espressione che corre fra i busti dipinti sulla facciata e nella sala interna di Casa Fontana e quelli modellati in alto rilievo nella detta sacrestia: anzi soggiunsi che potrebbe anche darsi siano stati ispirati da disegni di Bramante e così lo sian pur stati i tre busti di medaglioni in terra cotta oggi nel Museo archeologico del Castello di Milano.

Mantengo questo mio avviso che tutti cotesti busti siano stati soltanto ispirati dai disegni e dalle pitture di Bramante ma non siano stati modellati da lui personalmente; e così dico pure dei magnifici

(1) Wilhelm Suida « Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi genannt Bramantino », nell'Annuario dei Musei austriaci, volume XXV, fasc. 1. Vienna e Lipsia 1904.

capitelli che trovansi in molte delle sue opere architettoniche lombarde e che hanno tutti tra di loro identità di stile. È vero che, se Bramante, oltre che Architetto, era anche pittore, avrebbe potuto benissimo essere pure scultore, plasticatore: ma la tradizione scritta, stampata, e del tempo stesso di Bramante e dei tempi successivi, ci dice sempre che era architetto e pittore e non ci parla mai che fosse scultore o plasticatore, non ci ricorda neppur un'opera sua in questo ramo dell'arte; e sarebbe strano che un artista il quale di solito non aveva la pazienza di dirigere personalmente le sue costruzioni, avesse quella invece di modellarne i particolari, cioè i medaglioni, i capitelli, ecc.

Comunque è un argomento che merita di essere studiato e discusso largamente, assieme a quello della vita, delle opere e dello stile del Caradosso, che la tradizione non può aver associato per puro capriccio ai medaglioni di S. Satiro (1).

Disegni di figure, di Bramante.

(pag. 141).

Il Dr. Frizzoni ritiene che il disegno di testa virile dell'antica raccolta Habich, e che or troverebbesi nella collezione del pittore Léon Bonnat in Parigi, sia del vicentino Bartolomeo Montagna; nel pubblicarlo nel periodico l'*Arte* (1904, pag. 99 e segg.) vi mette a raffronto il quadro dell'*Ecce Homo* dipinto e firmato da detto artista e che trovasi nel Museo del Louvre. A me pare che la testa del disegno Habich sia molto più forte, di carattere e di espressione diversa, anzi vi ravviserei pur sempre quel senso misteriosamente mesto delle teste di Bramante, il che non trovo nella figura di Cristo di quel quadro del Louvre.

(pag. 166, nota 1).

All'elenco dei disegni di Bramante sono ora da aggiungersi due altri disegni assegnatigli da Wilhelm Suida (nel recente suo studio

(1) A proposito del Caradosso, veggasi lo studio di Adolfo Venturi: « Le primizie del Caradosso a Roma » nel periodico « l'Arte » 1903, fasc. 1.

sul Bramantino, allievo di Bramante), e che infatti presentano le caratteristiche dei disegni e dello stile di quel grande maestro:

Firenze, Uffizi: uomo seduto, disegno a penna.

Copenaghen, Raccolta Reale: S. Cristoforo che porta il Bambino, disegno a penna su carta grigia.

Decorazione pittorica della casa dei Fontana, oggi Silvestri.
(pag. 99).

Al massiccio e robusto basamento, Bramante applicò pure delle finte colonnette " or lisce, or scanalate, ora a spira, fiancheggiate da alette „ (Descrizione dell'architetto F. Frigerio nel periodico *Pro Familia,* Bergamo, 4 maggio 1902).

Palazzo della cancelleria in Roma.
(pag. 168, nota 1).

Oltre all'articolo pubblicato dal conte Domenico Gnoli nell' " Archivio storico dell'arte „ dell'anno 1892, sulla questione dell'autore o degli autori del palazzo della Cancelleria, sono da consultarsi altri articoli ancora:

ing. Ettore Bernich nel periodico *Napoli Nobilissima,* del luglio 1901 ;

conte Domenico Gnoli nella *Rassegna d'Arte,* Milano 1901, pag. 148;

Don Fastidio in *Napoli Nobilissima,* del marzo 1902;

ing. Ettore Bernich nella *stessa Rassegna,* Milano 1902, pag. 69;

Cornelius von Fabriczy „ „ pag. 139;

Stanislao Fraschetti nell'*Arte,* Roma 1902, pag. 317 e seg.

---

pag. 122 nota 2, leggere *rozzezza* invece di *rossezza.*
» 157 linea 2, leggere *Eraclito* invece di *Democrito.*
» 158 nota, leggere *la nomina* invece di *la della nomina.*

RAFFAELLO

Il ritratto di Raffaello.

(pag. 277).

Un terzo ritratto di Raffaello, non più di sua mano ma del Sodoma, l'abbiamo probabilmente in un disegno della raccolta di disegni antichi posseduta dalla biblioteca del *Christ Church College* in Oxford. Questo disegno che prima veniva dato a Leonardo fu ravvisato del Sodoma dal Dr. Frizzoni, il quale, nell'uomo giovane, imberbe, dalla lunga capigliatura e con berretto a risvolti laterali, ritiene pure si abbia il ritratto di Raffaello. Infatti vi sono abbastanza evidenti i caratteri fisionomici eguali a quelli dell'autoritratto di Raffaello nell'angolo di destra della *Scuola d'Atene;* inoltre, la circostanza che qui accanto a sè stesso l'urbinate ritrattò il Sodoma, ed il fatto dei rapporti stabilitisi fra i due artisti, tutto induce ad ammettere che il Sodoma alla sua volta ritrattasse il grande pittore.

Questo disegno è stato pubblicato dal Colwin nella sua grande opera illustrata sui disegni antichi delle raccolte di Oxford (1) e recentemente dallo stesso Dr. Frizzoni nel periodico l'*Arte* (2).

(1) Drawing by old Masters in the University Galleries and the library of Christ Church, Oxford. Collotipe facsimiles: selected and described by *Sidney Colvin.* — M. A. Oxford, at Clarendon Press. London Henry Frowde MDCCCCIII.

(2) *Gustavo Frizzoni.* — Disegni di antichi maestri, a proposito della pubblicazione dei disegni delle collezioni di Oxford. — L'Arte, fasc. III.-V. Roma, 1902.

Il ritratto di Leonardo nella " Scuola d'Atene ".

(pag. 275).

Come si è già avvertito in questa Appendice (a proposito di Leonardo), si ritiene che nella figura di Platone (nella Scuola d'Atene) Raffaello ci abbia conservato i lineamenti di Leonardo da Vinci, il che è confermato dal ritratto additato dal Morelli. Ora è singolare, attesi gli studi scientifici di Leonardo, che Raffaello non abbia dato i di lui lineamenti alla figura di Aristotile. E, dal momento che in quell'affresco quasi tutti i personaggi maggiori hanno i lineamenti di grandi contemporanei di Raffaello, di chi sono i lineamenti dati ad Aristotile?

(pag. 220).

Lo studio in cui Bernardo Berenson assegna allo Spagna lo " *sposalizio* " del Museo di Caen, è nella " Gazette des Beaux Arts " del 1896, a pag. 273.

(pag. 249, sotto alla illustrazione leggere « la belle Jardinière » invece di la bella, ecc.).

Indice delle illustrazioni. (1)

LEONARDO DA VINCI

(1) Quando non è specificata la natura dell'opera, si intende che è una pittura od un edificio, o particolare architettonico.

(1) Le illustrazioni N 22, 23, 27, 48, 49, 52 e 137 sono tratte da fotografie al carbone della Casa « Ad. Braun e C., Braun, Clément et C. successeurs à Dornach, Alsazia ».

BRAMANTE

(1) Veggasi la nota a pagina precedente.

RAFFAELLO

(1) Veggasi la nota precedente.

Indice del testo.

13